MISCELLANEA D'ARTE

MISCELLANEA D'ARTE

RIVISTA MENSILE

DI

STORIA DELL'ARTE MEDIEVALE E MODERNA

Diretta da I. B. SUPINO

FIRENZE
FRATELLI ALINARI - EDITORI

1903

INDICE DELLE MATERIE

Numero I

Numero II

*

Numero III

Numero IV

Numeri V-VI

Numero VII

Numeri VIII-IX

Numeri X-XI

Numero XII

INDICE DEI NOMI E DEI LUOGHI

LA CAPPELLA DEL PUGLIESE ALLE CAMPORA

E IL QUADRO DI FILIPPINO

1479

« Uno devoto amico et benefactore de lo nostro monastero de' avere a dì 9 di luglio fiorini sesanta larghi li quali diede contanti per elimosina, et dixe non voleva che de essi se ne spendesse alcuno in nostri bisogni, ma voleva che si spendesono in alcuno ornamento in nostra chiesa de le Campora, et io, intesa sua buona voglia, dixili: eci da fare una cappella apresso quella de Ang[i]olo Vectori, dixe essere contentissimo et che cominciassimo con questi et di poi lui soperirebbe come bisogniasse, et dipoi come buono amico dixe: et se per lo monastero avete bisognio, richiedetemi voi et don Lutiano et forzeromi fare cosa vi sia grata. » [1]).

L'amico e benefattore era quel Pietro di Francesco del Pugliese che fece dipingere a Filippino la tavola con la Visione di S. Bernardo; il monastero, quello delle Campora, fuori la Porta romana, nel popolo di Sant' Ilario a Colombaia, fabbricato nel 1349 in un podere che i monaci di Badia comperarono da Jacopo di Tano Raggi con l'elemosine di molti cittadini forestieri e fra gli altri di Lando d'Antonio degli Albizzi.

Nel Quadernuccio dei conti del monastero si legge sotto l' anno 1488 il ricordo di tutto quello che Piero di Francesco del Pugliese aveva speso nella costruzione della nuova cappella e in altri lavori di abbellimenti dal 1479 al 1491; e tutte queste partite qui riportiamo nella loro integrità, non solo per le importanti notizie che esse contengono, ma anche perchè ci danno modo di fissare con più precisione la data del quadro di Filippino.

✠ Mcccclxxxviij [2])

Ricordo di tucto quello ha speso Piero di Francesco del Pugliese nella cappella facta in suo nome nello nostro monastero delle Campora da dì 6 de octobre 1479 fino a dì 10 de aprile 1488; et prima

Per priete, matoni, mezane, pianelle, legniame, aguti, rena, calcina e magisterio di murare et altre cose, come appare in spese di fabrica in questo da carte 2 fino a carte 4, in somma lire septecento ottantaquatro, soldi nove picoli, sommano a quello spendeva lo duch : alora, duch : 135 larghi de oro in oro. duch. 135.

---

1) Arch. di Stato di Firenze, Arch. Badia N.° 333, *Camporearum,* Tomo III, c. 63.
2) Ibidem c. 66°-67°.

Item per ferramenti messi in decta capella con catene et altri feramenti in tucto lire cento due, soldi tre, denari due piccoli, sono duchati quindici come di sopra. duch. 15.

Item per 2 finestre invetrate colle ragnia lire 69, soldi 12 piccoli dati ali ingesuati, trasi della decta somma lire undici, soldi 12 li quali sono messi nella somma della prima partita, come appare in questo a carte 2 in una partita § (*santa?*) ✠, resta lire 58, fanno duchati dieci come di sopra. duch. 10.

Item per legnjame de albero noce, tarsie, tavola de altare, predella, finestre de legnjo, cancello, manifactura dello coro, seditoi apresso lo altare et dipintura de fregi a decti seditoi in tucto duch. dugento cinque come di sopra. duch. 205.

Item per lo altare et per la prieta di sopra, scalini, peduci, finestre, le cimase colla foglia in tucto ducati venti. duch. 20.

Item per la dipintura dello altare c[i]oè della tavola la quale dipinse mº Filippino di mº Filippo et per oro e per la cortina in tucto dixe decto ma.º Filippino montava duch. centocinquanta ut supra. duch. 150.

Item dello anno 1486 diede a decta cappella jº calice di rame dorato con la patena de ariento dorato con la arme sua et de Corsini la quale vi fece ponere per buono respecto, costò duch. 8 ½ cioè duch. 8 soldi 10.

Item dello decto anno diede una pianeta di ciambellocto R con la stola, manipolo, admicto et camice la quale con decti fornimenti costò duchati quatordici buoni, c[i]oè duch. 14.

Item circha decto tempo diede jº palio di domascho R fiorito lo quale fornito montò duch. 7.

Item lo contrascripto Piero et Francesco di Filippo suo nipote dello anno 1487 lo dì di sancto Nicolo dierono a decta cappella uno fregio per lo altare ricamato suso lo raso alexandrino con fiori et 5 figure in 5 tondi, ricamato tucto de oro et ariento fine lo quale con lo drapo et tucte altre cose fornito in tucto costò duch. ventisei larghi de oro in oro, ricamollo Galieno [1]) ricamatore. duch. 26.

Item a dì 2 di luglio 1488 li sopradecti P. et F. (*Piero et Filippo*) dierono a decta cappella pezi 4 di spaliere fiorite lunge in tucto braccia 38 al circa et large braccia 2 ½ al circa, le quale dierono con questa conditione, che decte spalliere si dovesono tenere alle Campora nelle casse sono in decta capella, et che li monaci della Badia et quali staranno alle Campora le possano usare come loro chosa propria, usandole con riguardo et conservatione, et con questa conditione, che sempre che lo decto Piero o Franceschо o loro descendenti, o vero qualunche di loro casa domandasse le decte spaliere per loro comodità o per acomodarle a d'altri, li monaci che alora si troverano nella Badia di Firenze o alo governo delle Campora siano obligati acomodarlle loro tante volte quante le domanderanno. Costorono le decte spalliere duch. trentadue de oro in oro c[i]oè duch. 32 de oro in oro. duch. 32.

---

[1]) Su Gallieno di Michele di Mariano da Firenze, ricamatore cfr. Vasari ed. Milanesi, vol. IV, pag. 240, n. 1. Egli fu tra i maestri chiamati a riferire sul luogo più opportuno per collocare il David di Michelangiolo. Cfr. Gaye, *Carteggi*, II, pag. 460.

FILIPPINO LIPPI

L'APPARIZIONE DELLA VERGINE A S. BERNARDO

Item a dì 18 de agosto 1489 lo decto Piero diede a decta cappella 2 cortine bianche con reticelle et verze di banbagia azurre et una tovaglia biancha con reticelle da piè per lo altare et fece fare e ferri per apichare le sopradecte cortine a lo haltare in tucto montorone decte cose con uno sc[i]ugatoio et per lo altare duch. uno e mezo al circa c[i]oè duch. 1, soldi 3.

Item a dì x di dicembre 1490 diede lo decto Piero a lo monastero uno libro scripto in carta pecora di lectere antica miniato bene et legato, coperto di quoio di cordovano rosso et bene stampato nello quale si contiene la vita dello devoto confessore S. Bernardo la omelia di decto Santo sopra lo Evangelio *Missus est* con lo pianto della Nostra Donna a la croce composto per lo decto glorioso et devoto confessore, lo quale libro, fornito come è, costò duch. tredici de oro in oro, cioè duch. 13 de oro in oro. duch. 13.

Item lo soprascripto Piero del Pugliese fece fare a Piero Mazi organista uno paro de organecti et a dì XI di novembre 1491 diede li decti organecti a lo monasterio in questo modo, c[i]oè che volle lo monastero dela Badia pagasse la metà dello costo, costorono li decti organecti duch. 30 de oro in oro de'quali lui ne pago 15 et lo monasterio della Badia pagò altri 15 et cosi havemo decti organecti. duch. 15.

È evidente che chi scrisse queste note, parte ne ricopiò da un più vecchio registro, parte ne aggiunse, anche posteriormente all' '88, tanto è vero che esse arrivano al 1491.

Il Cavalcaselle, correggendo la data prima assegnata al dipinto di Filippino (correzione che il Milanesi confermò nel prospetto cronologico delle opere posto in fondo alla Vita del pittore), errò nel riportare al 1488, data di trascrizione, anche le prime partite che si riferiscono all'inizio dei lavori, cioè all'anno 1479, o agli anni immediatamente seguenti.

Una di queste, come abbiamo visto, dice: *Item, per la dipintura dello altare, cioè, della tavola la quale dipinse m.º Filippino, ducati 150;* e che questa pittura sia da porre assai prima del 1488, e certamente dopo il 1480, se n'ha conferma nel fatto che subito dopo questa partita, il registro continua così: *Item dello anno 1486 diede a decta cappella j° calice di rame dorato ecc.*

È quindi naturale che, appena terminata la costruzione della cappella, e ciò avvenne, come attestano i documenti nel 1480 ('81 stile comune [1])

---

[1]) Nelle prime carte dello stesso Quadernuccio si legge:

« 1479. Fabrica de 1.ª Cappella si fa al monasterio delle Campora in nome de j° benefattore nostro » e seguono varie partite che qui riferiamo sommariamente. Nel 1479, a dì 18 novembre, si disfà il muro e si cavano i fondamenti, il 4 decembre si pagano fiorini 11 e soldi 12 « allo scarpellino che fa le finestre » il 22 decembre si acquistano mille

la tavola non dovesse tardar troppo ad esser collocata sull'altare; ossia dall'80 all'82, e non mai a tanta distanza di tempo, come vorrebbe il Cavalcaselle, si deve considerare eseguito il pregevole dipinto che ora si ammira nella chiesa di Badia. Così si spiega la commissione venuta dipoi, degli affreschi nel Palazzo pubblico di Firenze (1482) e l'incarico di far compiute le pitture di Masaccio nella Chiesa del Carmine.

I. B. SUPINO.

LA PORTE DE LA CHAPELLE STROZZI

EGLISE DE LA TRINITÀ (FLORENCE)

La porte que nous publions est un des plus intéressants monuments florentins de l'époque de transition entre le style du XIV^e siècle et le style de la Renaissance. Les monuments de cette nature sont très rares, car, sous l'action énergique de Brunelleschi, l'art de la Renaissance succéda avec une grande brusquerie, et pour ainsi dire sans préparation, à l'art gothique du XIV^e siècle.

Si la Renaissance dans l'art de l'architecture put se faire avec une telle rapidité, c'est que depuis longtemps elle était faite dans les esprits. Ce sont les littérateurs, et non les artistes, qui ont été le trait d'union entre le Moyen âge et la Renaissance; ce sont eux qui, par un siècle d'études, ont disposé les esprits à comprendre les arts de l'antiquité et ont rendu possible le brusque changement qui eut lieu dans les arts au debut du XV^e siècle; ce sont eux qui ont permis aux florentins qui venaient de construire et d'admirer les splendeurs du Campanile et de la Porte de la Mandorla, de se contenter du style simple et sévère de la Renaissance.

La Renaissance n'eut pas tout d'abord a se poser de grands problèmes constructifs et tous ses efforts consistèrent à étudier et à retrouver les diverses parties du style de l'architecture antique, colonnes, pilastres, entablements, frontons, et c'est dans une série de petits monuments, tels que Tombeaux, Autels, Chaires, Portes, bien plus que dans la construction de grands édifices, qu'elle poursuivit ses recherches et put atteindre au but de ses efforts. Et c'est pourquoi, dans ce mouvement, le rôle joué

---

tegoli e nel febbraio dell'anno successivo si pagano fiorini 221 e soldi 17 a Zanobi sterratore « per suo magistero di murare facto in decta capella d' accordo con lui. » Finalmente nello stesso mese « si fa imbiancare la cappella » si « fornì de intonacarla » si pagò « la gabella de la predella de lo altare » e si dettero « soldi cinque a uno scarpelino per fare e buchi pei torchi a lo haltare ».

par des décorateurs, par des hommes tels que Ghiberti, Donatello, Luca della Robbia fut aussi important que celui des purs architectes. Si l'on s'en tenait à l'étude des œuvres de Brunelleschi et d'Alberti, on ne connaitrait que très incomplétement l'histoire de l'architecture de la Renaissance.

❦

La Porte de la chapelle Strozzi, qui n'est plus gothique et qui n'est pas encore Renaissance ou qui, plus exactement, est en même temps gothique et Renaissance, est une des œuvres les plus rapprochées des premières créations de Brunelleschi, une de celles, où apparaît pour la première fois la recherche d'un art nouveau.

Porte de la Chapelle Strozzi (Eglise de la Trinité à Florence)

Pour nous rendre compte des modifications qui vont se produire au XV^e^ siècle dans l'ordonnance d'une porte, il nous faut prendre comme point de départ une porte du XIV^e^ siècle, par exemple celle du Campanile, et nous allons voir comment, de cette porte, on en est arrivé à la Porte de la Chapelle Strozzi.

La Porte du Campanile comprend une ouverture surmontée d'un fronton gothique (d'une *cuspide*), et elle est entourée de deux montants qui s'élèvent presque jusqu'au sommet du fronton et qui, comme lui, sont surmontés de statues. Ce type qui se voit à la porte du Campanile et à celle de S.^te^ Marie Majeure ne fut pas spécial à la construction des portes; nous le trouvons pour ainsi

dire dans tous les monuments florentins, dans les fenêtres, dans les niches de statues, dans les tabernacles. Il suffira de citer les fenêtres du Dôme, les niches d'Or San Michele, le tabernacle d'Orcagna.

Au fond, ce type n'est que le motif qui servait de cadre aux tableaux gothiques et c'est ce même type qui, agrandi, a constitué les façades mêmes des églises, telles par exemple que celles de Sienne et d'Orvieto.

Dans les portes, les deux parties de ce système architectural qui ont une grande indépendance, la partie centrale et la partie latérale, s'unissent en deux points: à la base qui par les replis de ses moulures enserre les montants de la porte et les piliers latéraux, et à la corniche, dont la ligne régulière s'étend d'un pilier à l'autre. A la porte du Campanile, c'est tout. Mais plus tard, par une modification très heureuse, un troisième trait d'union se créa à la naissance de la *cuspide,* qui au lieu de naître sans soutien, en s'appuyant simplement contre les piliers, s'unit à eux par le retour d'une moulure plate. C'est ce motif que nous trouvons dans les fenêtres et les portes du Dôme et dans les niches d'Or San Michele.

Le trait saillant de ce système est sa tendance au verticalisme, tendance qui est exprimée de deux manières, et par la *cuspide* qui s'élève au dessus de la porte et par les piliers surmontés de statues qui la flanquent.

L'action de la Renaissance va se manifester en détruisant ce verticalisme et en lui substituant de plus en plus des lignes horizontales.

Si l'on observe au Dôme de Florence les deux portes de la face sud, la porte près du Campanile, et la porte des Chanoines, on verra que dans cette dernière, qui est plus récente la *cuspide* est beaucoup moins aigue et les piliers qui l'accompagnent beaucoup moins élevés.

Dans la Porte de la chapelle Strozzi, tout ce verticalisme est supprimé et la porte se termine par une horizontale. La forme est si nouvelle que l'on peut se demander si elle avait été primitivement conçue pour rester telle que nous la voyons aujourd'hui. La logique, étant donné les parties inferieures de la porte, eut été de la terminer comme Ghiberti en 1422 avait terminé le Tabernacle des Changeurs à Or San Michele, en plaçant un fronton au-dessus de la porte et des statuettes sur les pilastres latéraux. Mais il est très possible que l'esprit de la Renaissance ait été assez fort chez l'architecte de la Porte Strozzi pour le faire renoncer à ce couronnement et le conduire à se satisfaire de cette terminaison tronquée.

Le nouveau système, fruit de l'esprit de la Renaissance, supprime donc la *cuspide,* rase le sommet des pilastres et met une horizontale régulière là où il y avait une série de verticales.

Il ne reste plus, au-dessus de la porte, entre elle et la corniche supérieure, qu'un tympan surmonté d'un arc. La forme de cet arc est à

considérer. A l'époque gothique l'amour du verticalisme avait fait adopter les formes aigues de l'arc brisé; à la Renaissance, on préférera les formes rondes de l'arc à plein cintre, comme nous le voyons à la Porte Strozzi.

Observons maintenant les encadrements de la porte et voyons quels rapports ils ont avec les encadrements du XIV^e^ siècle. Au Campanile, la porte est bordée d'un pilier carré; à S.^te^ Marie Majeure le type est le même, avec cette seule difference que le pilier est polygonal. Mais ces formes trop simples ne tardèrent pas à être remplacées par des formes plus décoratives et plus brillantes. Le type qui eut le plus de faveur à Florence fut la colonne torse, décorée de sculptures ou de mosaïques.

A ces colonnes torses si caractéristiques de l'art gothique toscan, la Renaissance va substituer la colonne antique. Le premier exemple d'une tentative de transformation se voit à la Porte Strozzi, dont les colonnes sont très caractéristiques, dans une forme de transition pour ainsi dire unique, car par leur allongement excessif elles rappellent autant la colonnette gothique que la colonne antique. Ce qu'il y a en elles d'extrêmement nouveau ce sont leurs cannelures. Avant la chapelle Strozzi, sans doute, mais peu de temps auparavant, Brunelleschi avait fait les colonnes de l'Hôpital des Innocents, mais c'étaient des colonnes lisses et l'on peut, je pense, considérer les colonnes de la Porte Strozzi, comme les premières colonnes cannelées qui aient été faites à la Renaissance. On remarquera que ces colonnes, étant longues et étroites, ne peuvent recevoir qu'un petit nombre de cannelures et qu'elles sont ainsi fort différentes des pures colonnes classiques, de celles que nous verrons, par exemple, dans le Monument Brancacci, où se trouve le premier exemple de colonnes cannelées apparaissant après celles de la Porte Strozzi.

On remarquera aussi l'importance des rudentures qui s'élèvent maladroitement jusqu'au milieu des colonnes, tandis que dans le style classique elles ne doivent en occuper que le tiers.

Ce type si singulier de colonnes ne se trouve, je crois, que dans ce seul monument; mais on le verra représenté dans deux bas-reliefs de cette époque, dans la *Fragellation* de la première porte Ghiberti et dans le *S. Jean devant Hérode* [1]) des Fonts baptismaux de Sienne, du même artiste.

Ces colonnes, placées en avant des pilastres de la porte, deviennent un membre isolé et nous ne trouvons plus ici ce bel emploi de moulures

[1]) Si l'on compare la Porte Strozzi avec le trône d'Hérode dans le bas-relief de Sienne on sera frappé de la prodigieuse ressemblance qui unit les deux œuvres: mêmes colonnettes cannelées, mêmes chapiteaux, même corniche, même arc et même terminaison. Le même type se voit aussi dans le bas-relief de la *Pentecôte* de la première Porte de Ghiberti et sous une forme moins avancée dans le bas-relief du *Pilate se lavant les mains*.

unissant à leur base tous les membres de la porte, comme nous l'avons vu dans les portes du XIV^e siècle.

Il nous faut enfin considérer la partie qui s'élève au-dessus des colonnes et qui s'interpose entre les chapiteaux et la partie terminale.

Au début du XIV^e siècle, dans la plupart, sinon dans tous les monuments toscans, nous voyons les chapiteaux recevoir directement soit l'arc, soit les pilastres supérieurs. Nous avons des beaux modèles de ce type à la Trinité même, à Or San Michele, à S.^ta Croce. Plus tard, les toscans estimèrent que le chapiteau n'était pas une division suffisante pour marquer les divers étages de la construction et, au-dessus des chapiteaux, ils placèrent une ou deux lignes de corniches, dont les intervalles, semblables à des frises, formaient des divisions plus nettes et plus satisfaisantes à l'œil. C'est le système qui fut adopté dans les grandes nefs du Dôme, aux arcades de la Loggia dei Lanzi, et que nous retrouvons dans tous les petits monuments de la fin du XIV^e siècle, dans le Tabernacle d'Orcagna et dans les niches d'Or San Michele.

GHIBERTI. - *S. Jean devant Hérode*
Bas-relief des Fonts Baptismaux de Sienne

C'est une forme très florentine, une forme du Moyen âge qui, dans une certaine mesure, préparait les esprits à comprendre et à adopter la forme de l'entablement antique.

C'est le système que nous trouvons à la Porte Strozzi, mais avec un caractère assez particulier, avec une disposition nouvelle qui annonce déjà une compréhension plus nette des formes antiques. Cette disposition de deux corniches, dont la plus basse laisse au-dessus du chapiteau une moulure plate qui peut à la rigueur être tenue pour un essai d'architrave, et dont la plus haute isole un espace plus large qui est une véritable

frise, tout cela c'est un embryon d'entablement, c'est une tentative qui précède et prépare l'entablement de la Sacristie de San Lorenzo.

Notons enfin la manière dont cette Porte est décorée, sur ses impostes et sur l'archivolte de l'arc, par des bouquets de fleurs, très fidèlement imités de la nature. Ce n'est pas là, à vrai dire, un signe de l'influence de l'antiquité qui avait surtout en honneur les ornements stylisés, tels que l'arabesque, mais c'est, à Florence, une forme nouvelle, caractéristique des premières années du XV^e^ siècle.

Je pense que le tympan était destiné à être décoré d'un bas-relief représentant une Madone, selon le type que nous voyons à la porte de la chapelle du Bargello.

D'après tous ces traits essayons de déterminer la date de cette porte. Nous sommes aux premières heures de la Renaissance, tout près sans doute du moment où Brunelleschi construit l'Hôpital des Innocents, de 1420 à 1425. Les colonnettes très longues, avec leurs cannelures, sont semblables à celles que Ghiberti dessinait deux fois, dans ses bas-reliefs de Florence et de Sienne, aux environs de la même date.

Fenêtre de la Chapelle Strozzi

Quant aux documents historiques il nous apprennent que la chapelle Strozzi fut terminée en 1421. La porte que nous étudions et qui fait communiquer cette chapelle avec l'église elle-même a été vraisemblablement faite vers la même époque. En la comparant avec les fenêtres [1]) de la chapelle et avec la porte extérieure on est conduit à penser, en raison du style plus avancé de notre porte qu'elle à été la derniere œuvre faite dans cette construction. C'est un Monument qui me paraît de même famille et de même date que le Tabernacle des changeurs de Ghiberti fait vers 1422. L'Hôpital des Innocents, le Tabernacle des changeurs, la Cha-

[1]) Nous publions cette fenêtre, qui, encore gothique par sa forme très allongée et par l'arc ogival inscrit à sa partie supérieure, est très curieuse en raison du fronton qui la surmonte. C'est le premier exemple que nous connaissions d'un fronton.

pelle Strozzi, faits tous les trois, de 1420 à 1425 sont les trois monuments où est apparu pour la première fois le style de la Renaissance.

La construction de la Chapelle Strozzi, fut considérée par les florentins comme un événement des plus importants. Nous en avons la preuve dans ce fait que Masaccio en a reproduit les fenêtres dans le *Miracle de l'enfant ressuscité,* fresque de la Chapelle Brancacci faite vers 1426. Etant donné que Masaccio était un des esprits les plus novateurs de son temps, que le premier, dans la peinture, il a reproduit les formes architecturales de la Renaissance, formes qu'il connaissait bien et auxquelles il s'intéressait plus que tout autre par suite de ses relations personnelles avec Brunelleschi et Donatello, le choix qu'il fit, vers 1426, des fenêtres de la Chapelle Strozzi pour décorer les édifices servant de fond à sa fresque, prouve qu'à ce moment ces fenêtres étaient encore la forme la plus nouvelle créée par les architectes florentins. Nous devons en conclure que, vers 1426, le fronton classique n'était pas encore connu et que les fenêtres de l'Hôpital des Innocents, où sans doute cette forme apparut pour la première fois, n'étaient pas encore faites.

Porte du Palais Guelfe (aujourd'hui au «Palazzo Vecchio»)

Je termine cette étude en comparant la Porte Strozzi avec une autre porte de style semblable, mais un peu plus ancienne. C'est une porte qui

était autrefois au Palais Guelfe et qui est placée actuellement au premier étage du Palais vieux. Cette Porte a subi un remaniement, et je pense qu'il faut considérer que la corniche supérieure et le fronton circulaire sont postérieurs de plus de vingt ans au moins à la porte elle-même. Si par la pensée on dégage cette porte de cette addition on verra qu'elle se terminait primitivement de la même manière que la porte Strozzi.

La porte du Palais Guelfe paraît plus ancienne de quelques années que la porte Strozzi. Au lieu des colonnes cannelées de style antique, nous y voyons encore des colonnes torses de pur style gothique.

Les cannelures si intéressantes de la porte Strozzi ne se voient pas dans les colonnes torses de la porte du Palais Guelfe mais elles y apparaissent déjà sous une autre forme. Cet ornement qui sera un des ornements favoris de la Renaissance se voit sur le dé placé au-dessus des chapiteaux et sur le pilier rond qui sert de piédestal aux colonnes. Je crois que la première apparition de ces petites cannelures est à la Porte de la Mandorla faite par Niccolò d'Arezzo dans la première décade du siècle. C'est une forme qui n'existe pas encore à la Porte des Chanoines. Ces petits piliers décorés de rainures se voient aussi à Or San Michele dans le Tabernacle des Linaioli de 1411 et dans le Tabernacle de l'Arte di Calimara de 1414.

Comme preuve d'antériorité de la Porte du Palais Guelfe sur la Porte Strozzi nous citerons encore les corbeaux qui soutiennent le linteau, et les moulures réunissant les bases des piliers de la porte.

Sur le linteau de la porte du Palais Guelfe des petits enfants jouant au milieu des fleurs sont traités dans une manière qui a quelques rapports avec les ornements de la Porte de la Mandorla.

En résumé les deux portes que nous étudions sont de même style et d'époque assez voisine, l'une faite vers 1410, l'autre vers 1420. Elles sont la suite du style de Niccolò d'Arezzo et sont voisines des premières œuvres de Ghiberti. C'est l'aube de la Renaissance.

Marcel Reymond.

DISEGNO

RAPPRESENTANTE IL PRIMITIVO PROGETTO DI MICHELANGELO

PEL MONUMENTO SEPOLCRALE DI PAPA GIULIO II

Ulteriori e più accurate indagini ci hanno posto in grado di poter rintracciare il vero autore dell'interessante e ben noto disegno (fig. *A*) che rappresenta l'insieme del primitivo progetto di Michelangelo pel grandioso monumento sepolcrale che il pontefice Giulio II gli aveva ordinato di eri-

gergli, lui vivente, nella Basilica vaticana, disegno che da quasi mezzo secolo trovasi esposto nella R. Galleria di Firenze (cornice 142, n. 608) sotto il nome di Michelangelo e fino ad oggi ritenuto *autentico* dalla maggioranza degli scrittori d'arte [1]).

Già alcuni autorevoli critici, fra i quali il Berenson, il Geymüller e lo Jacobsen, studiando il suddetto disegno convennero con noi che non

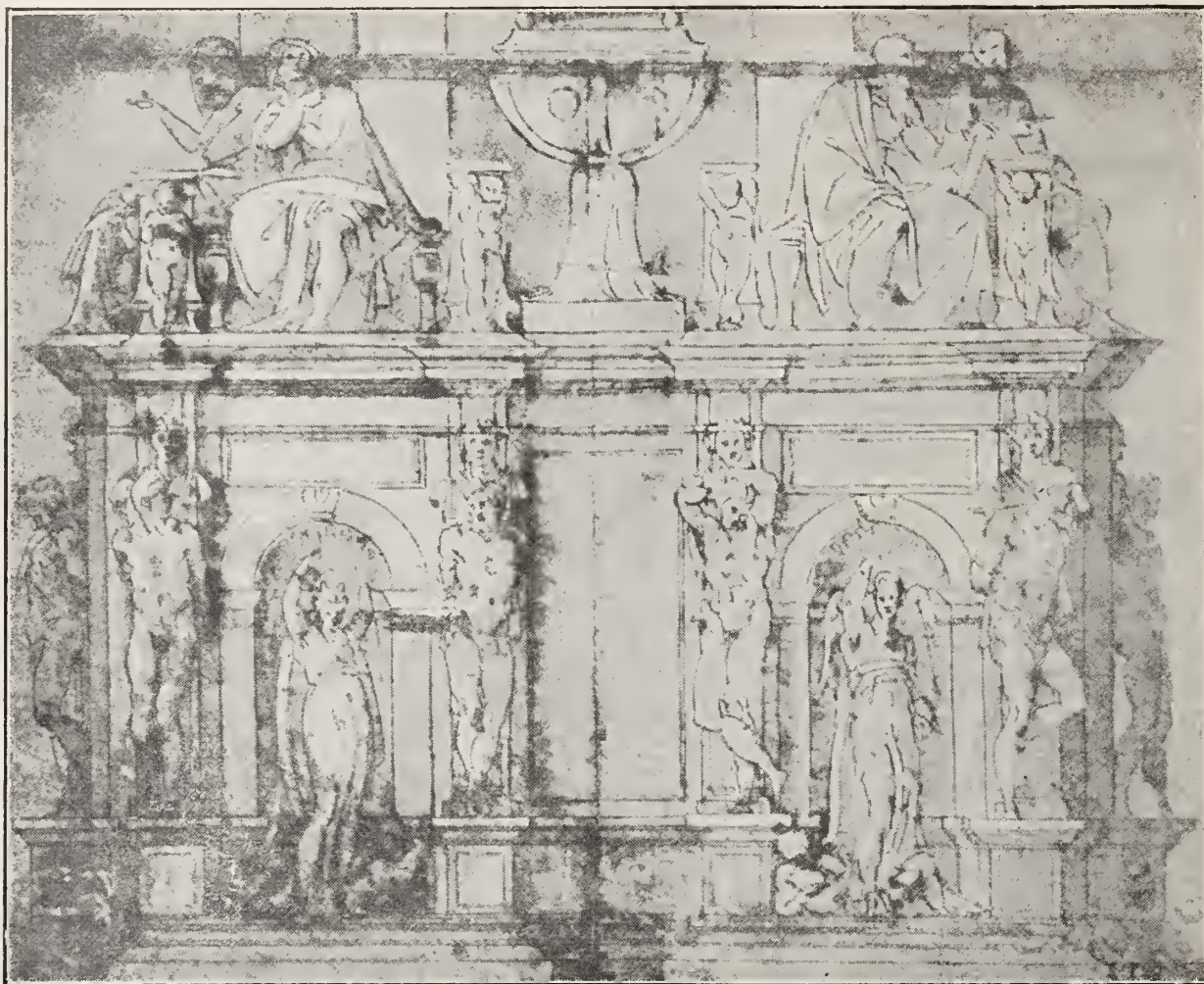



Figura *A*

si trattasse di un lavoro autentico ma piuttosto di una copia di qualche artista fiorentino del secolo XVI.

Oggi però, in seguito a più diligenti raffronti, possiamo in modo decisivo affermare che il disegno di cui trattasi non è che un semplice *ricordo* di Bastiano da Sangallo, detto Aristotile (1484-1551) tratto da uno dei

---

[1]) Anche nel recente libro di CORRADO RICCI, *Michelange: traduit de l'italien par M. J. De Crozals,* Florence, Alinari Frères, 1902, a pagina 49 trovasi riprodotto il disegno suddetto come *originale* di Michelangelo e riguardo ad esso a pag. 48 leggesi: Du tombeau (de Jules II) tel qu'il aurait dû être après son achèvement, il reste des descriptions dans les biographies et les documents grâce auxquels Lodovico Pogliaghi a pu enrichir sa belle reconstitution; on en a aussi un *dessin original* au Musée des Offices.

diversi progetti che Michelangelo dovette eseguire per la tomba di Giulio II, e precisamente dal modello eseguito secondo il contratto del 6 maggio 1513.

❦

Ed ecco i dati di fatto sui quali si basa tale nostra convinzione.

I due disegni di Aristotile da Sangallo, l'uno (fig. *B*) conservato in cartelle negli Uffizi sotto il n. 14750, l'altro (fig. *C*) che sfortunatamente

Figura *B* Figura *C*

non sappiamo dove si trova [1]), ambedue rappresentanti alcuni particolari del sopra citato disegno, corrispondono ad esso così perfettamente, sia per la maniera di schizzare a tratti rapidi e interrotti, sia pel leggiero modo di acquerellare, da persuadersi facilmente che tutti e tre furono tracciati dalla medesima mano.

Sappiamo come Aristotile da Sangallo si dilettasse, per suo proprio

---

[1]) La presente riproduzione è tratta da una vecchia fotografia del Philpot, nel cui catalogo porta il n. 2592 fra i disegni di Michelangelo. Se qualcuno sapesse dove si trova l'originale, gli saremo grati se vorrà indicarcelo, trattandosi di un documento che serve a vieppiù convalidare la identificazione del disegno di cui ci occupiamo.

studio, di trarre ricordi dalle opere e dai disegni dei principali architetti contemporanei, in peculiar modo da quelli del Buonarroti, e che questi suoi ricordi sono fatti con tale spontaneità e franchezza da avere l'apparenza di schizzi originali, tantochè in diverse collezioni hanno avuto l'onore di venire attribuiti allo stesso Michelangelo [1]).

Figura *D*

Infatti due altri disegni coi n. 606 e 607, esposti agli Uffizi nella cornice 190, rappresentanti pure ricordi tratti da alcuni pensieri del Buonarroti per le tombe medicee, fino a pochi anni indietro furono ritenuti per *originali* del gran maestro fiorentino [2]) e soltanto verso il 1882 riconosciuti di mano di Aristotile da Sangallo. Basta del resto confrontare la figura *D*, che riproduce il disegno 607, per convincersi della ragionevolezza di questa rettificazione, non contestata da nessun critico.

Da quanto abbiamo esposto risultando a tutta evidenza che i quattro disegni qui riprodotti sono indiscutibilmente tutti di mano di Aristotile da Sangallo, crediamo dimostrato in modo esauriente come la identificazione da noi fatta sia bene fondata, tanto più che il chiaro architetto Enrico De Geymüller, giudice competentissimo in materia, ci ha dichiarato di essere egli pure dello stesso nostro avviso.

P. Nerino Ferri.

---

[1]) Nel Museo Wicar a Lilla una dozzina di disegni, già attribuiti al Buonarroti, vennero nel 1881 riconosciuti dal chiaro architetto barone de Geymüller come appartenenti ad Aristotile da Sangallo. Vedasi: Geymüller, *Raffaello studiato come architetto.* Milano, 1884, a pag. 29, nota 31.

[2]) Vedi: Pietro Franceschini, *La Tomba di Lorenzo il Magnifico.* Firenze, 1897. Vi è riprodotto il disegno 607 come *autentico* di Michelangelo.

APPUNTI D'ARCHIVIO

Lorenzo di Credi. — Le seguenti notiziette, relative a fatti privati di questo insigne pittore, trovansi, alle carte indicate, in un *Bastardello* di dare, avere e ricordi delle *rede* di Domenico Boninsegni dal 1527 al '37, tenuto da Giannozzo di Piero Boninsegni.

(*R. Archivio di Stato di Firenze: Convento di Santa Maria Novella, volume 351*)

DARE		AVERE	
C.te 28 t. - Lorenzo di Credi dipintore de' dare addì 8 di settembre 1531 fiorini dua d' oro innoro, portò Giovanni di Benedetto Cianfacini dipintore; e' quali achattò detto Lorenzo damme, quando era ammalato per la chaduta L.	14. 0. 0.	*C.te 29.* - Lorenzo di chontro de' avere addì 7 di gungnio 1533 lire XII, soldi IIII, denari IIII piccioli, recò Giannozo chontanti L.	12. 4. 4.
		E de' avere addì 17 di gungnio 1533 lire IIII piccioli, ebbi chontanti	4. 0. 0.
		E addì 23 di luglio 1534 △ dua d' oro larghi, recò Giovanni Cianfacini dipintore chontanti	14. 6. 0.
E de' dare addì 13 di settembre 1532 △ [ducati] dua d' oro larghi ebbe chontanti in prestanza, disse per paghare parte d' uno bue pel suo podere	14. 6. 0.	E de' dare addì 7 di gungnio 1533 lire XII, soldi IIII, denari IIII piccioli, sono per tanti paghato per lui graveze da 16 a 27 *Decima* in M.ª Lisa d'Andrea d'Alderigho orafo, si fecie paghare a Domenicho Mori	12. 4. 4.
		E de' dare addì 13 di giugnio 1532 lire IIII portò chontanti, disse per chomperare charboni .	4. 0. 0.
C.te 36 t. - Lorenzo di Credi dipintore de' dare △ dua d' oro per tanti fattolo creditore in questo a.... di lire XIIII piccioli, chè quando gli prestai detti danari, valevono chosì . . . . △	2. 0. 0.	*C.te 37.* - Lorenzo di Credi de'avere addì 17 di novembre 1534 △ uno d' oro, el quale mi mandò per la sua serva, che mi trovò da Santa Maria Maggiore . . . . △	1. 0. 0.
		E addì primo di diciembre 1534 △ uno d' oro largo, recò mona Chaterina sua serva quì a chasa △	1. 0. 0.

Marmi al Porto a Signa. — A carte 8 t. del sopra citato *Bastardello* della credità Boninsegni si legge:

1528 Richordo delle chose sono al Porto a Singnia, cioè al Porto di quà.
Due cholonne di mischio di circha bracia 4 lunghe, e una un pocho rotta;
Uno pezo di porfido a uso di schaglione;
Due chassette drentovi due rochi di cholonna di pietra mischiata.

Uno pilo di marmo con fighure;
Una pila tonda di marmo, abozata.
(Al Porto di là, di verso Pisa).

C. Carnesecchi.

Michelozzo fonditore di campane. — Da un « Libro di creditori e debitori delle donne del munistero chapitolo e chonvento di San Nicchola dell'ordine di San Giovanni de' frieri presso ala porta a san Piero Ghattolini di Firenze dall'anno 1440 in avanti » estraiamo la seguente notizia:

(*Arch. di St. Conv. soppressi Conv. Num. 133 libro 39*)

✠ Al nome di dio amen MCCCCL

Michelozzo di Bartolomeo intagliatore che sta a l'Opera di Santa Liperata, o voglian dire santa Maria del Fiore, e Bartolomeo di Fruosino orafo suo chompagnio o fattore deono dare a di 23 di luglio 1450 fr. uno l.... portò detto Bartolomeo per parte di loro faticha e metallo d'una champana ànno tolto a fare etc.
Di fronte)

Et deono avere i di 31 d'ottobre per una champana ci dierono [chompiuta] (cassato) .... o non chompiuta che mancha parte della chorona chonvenneciela torre per non potere fare altro, perche Michelozo non ci era che noi la potessimo fare rigittare: chella cittorono 2 volte e la prima volta venne fatta meza per manchamento di Michelozo ch'e chosì buono maestro di fare champane, e la sechonda pure per lui che la chorona non era asciutta ch'el metallo quando sentì l'umido ne schizzò fuori. etc. *G. Poggi.*

BIBLIOGRAFIA

Kunstgeschichte in Bildern. Systematische Darstellung der Entwickelung der Bildenden Kunst vom Klassischen Alterhum bis zum Ende des 18 Jahrhunderts. *Leipzig und Berlin. Verlag von E. A. Seemann 1900.* (*Storia dell'Arte in tavole. Rappresentazione sistematica dello sviluppo delle arti figurative dall'antichità classica sino alla fine del secolo XVIII. Lipsia e Berlino 1900. E. A. Seemann Editore*).

Mentre si discute da studiosi e da insegnanti sulla maggiore o minore utilità pratica dei manuali di Storia dell'Arte, che in questo momento fioriscono o pullulano anche in Italia, dobbiamo richiamare l'attenzione su di una pubblicazione della Casa Seemann di Lipsia, in cui, abolito il testo, si riproducono in modo veramente splendido i capolavori dell'arte dai più antichi tempi sino alla fine del secolo decimottavo. E tanto più ci piace raccomandare questa pubblicazione, quanto più, come si è giustamente osservato da esperti e dotti maestri, è inutile, anzi dannoso, voler introdurre un nuovo insegnamento nei licei col suo bravo libro di testo e con l'esame relativo (che si aggiungerebbe agli altri già abbastanza numerosi), considerando poi che questo insegnamento verrebbe molto facilmente a restringersi e limitarsi a far imparare a memoria una serie di nomi e di date, nomi e date che, pur appresi a perfezione, non potrebbero dare nessun efficace resultato. Perchè lo studio della storia artistica dovrebbe avere un intento tutto estetico ed educativo; aprire l'animo e la mente ad intendere le sublimi creazioni del bello, a penetrare nello spirito delle opere dei grandi antichi maestri che nel Medioevo e nel Rinascimento diffusero tanto vivida luce di idealità e di bellezza.

Soltanto facendo vedere sott'occhio in che consista l'opera, per esempio, di Giotto, di Masaccio, di Raffaello e di Michelangiolo; soltanto con l'osservazione e con la comparazione delle opere varie e dichiarando per quali cause intime o esteriori si modificò

via via il carattere e il sentimento degli artisti, quello studio può acquistare sensibile e durevole efficacia. Ora tutto questo si può fare solamente avendo sempre il modo di osservare e valutare i saggi delle varie manifestazioni nei diversi periodi storici; il quale intento si prefigge la pubblicazione edita dal Seemann con l'offrirci una bellissima raccolta di quei monumenti artistici che sono i più significativi per la storia delle arti del disegno.

In cinquecento tavole, circa, viene esposto lo sviluppo delle varie manifestazioni (architettura, scultura e pittura) e le tavole possono in tal modo diventare, altresì, un aiuto e complemento allo studio della storia politica e civile di ogni nazione. La pubblicazione consta di cinque grandi atlanti: nel primo il prof. Franz Winter dell'Università di Innsbruck, ha raccolto le principali opere architettoniche dell'Egitto, di Babilonia, dell'Assiria, della Fenicia, della Persia e di Micene. Seguono a queste le riproduzioni dei monumenti della Grecia e di Roma, per venir poi alle opere di scultura, e per terminare coi saggi della pittura etrusca, romana e italiana.

Nel secondo volume il prof. Dehio, dell' Università di Strasburgo, che ha curato la scelta anche per il rimanente dell'opera, ha esposto, con savio discernimento le svariate manifestazioni della primitiva pittura cristiana, lo svolgimento dell'arte romanica e gotica, scelte e rappresentate tutte nei monumenti più cospicui della Francia, della Germania e dell'Italia; e il bell'atlante termina con le riproduzioni delle più notevoli pitture della scuola giottesca. Il terzo volume è tutto dedicato al Rinascimento italiano, che, iniziatosi con le opere del Brunelleschi, perfezionatosi con Bramante, giunse al suo più alto grado di sviluppo con Michelangiolo. E come per l'architettura così per la decorazione plastica, per la grande scultura e per la pittura: da Iacopo della Quercia a Michelangiolo e ai suoi immediati seguaci; da Masaccio e Masolino al Correggio.

Il penultimo volume comprende l'arte dei secoli XV e XVI fuori d'Italia: nell'ultimo, infine, l'arte dei due secoli successivi in Italia e nelle altre regioni d'Europa.

L'ordinamento severo e prettamente scientifico, la cura e il discernimento usato dai compilatori nella scelta delle illustrazioni, la chiarezza e la bellezza delle riproduzioni stesse assicurano all'opera un valore singolarmente durevole. E noi siamo lieti di additarla agli studiosi e alle scuole, per la sua immancabile efficacia didattica, che la visione di tanto pregevoli e svariate opere d'arte avrà sulle menti giovanili più e meglio di qualunque o grave, o fiorito trattato.

I. B. S.

FLORENCE HISTORIQUE, ARTISTIQUE, MONUMENTALE. *Guide d'art dans Florence* par M. *Marcel Niké* (Paris, Firmin Didot et C.ie).

On ne peut laisser passer ce livre sans protester energiquement.

Il renferme sur Florence des erreurs inexplicables; je ne vais relever que les plus lourdes, sans me preoccuper de l'opinion de l'auteur sur la valeur de telle, au telle œuvre d'art.

Le volume est divisé en deux parties: la première est un prècis historique de Florence; la seconde est une Guide du visiteur dans les monuments et musées, avec des commentaire sur quelques pièces.

Dans son prècis historique M. Niké établit, à sa façon, un tableau généalogique des Medicis.

Il présente Alexandre comme *premier grand-duc* et ne nomme que deux grands-ducs ayant porté le nom de Cosimo.

Il est cependant historique que le premier grand-duc a été Cosimo Ie et non Alexandre et que les Medicis ont eu, non pas deux grands-dues, du nom de Cosimo, mais trois; savoir Cosimo Ie, Cosimo IIe et Cosimo IIIe.

La lecture de ce singulier tableau généalogique m'a mis en méfiance.

J'ai reconnu d'abord que l'auteur ne se rend pas compte de la differenee qu'il y a entre une sculpture en marbre et une sculpture en bronze. Il croit que le Saint Jacques des Pelletiers à Or San Michele est en bronze

alors qu'il est en marbre; que le Saint Georges actuel à Or San Michele de Donatello est en marbre alors qu'il est en bronze; et dit que les Fonts baptimaux du Baptistère de Saint Jean qui sont en marbre ont été *fondus* en 1371.

On peut avoir la vue courte; en ce cas au lieu d'affirmer que tel ouvrage est en marbre ou en bronze, il vaut mieux s'abstenir.

M. Niké, à Or San Michele a pris le grand médaillon des Bouchers pour un Robbia, alors qu'il est sorti en 1854 de la Manufacture du marquis de Ginori à Doccia; ici l'auteur peut invoquer une excuse: a peu près tous les écrivains ont fait la même erreur.

Mais tout ce ci est bien peu, en comparaison des autres erreurs de M. Niké.

Comme je l'ai dit, l'auteur dans la seconde partie de son livre, conduit le visiteur dans les musées de Florence et attire son attention sur les objets qu'il juge les plus remarquables.

Il est clair que dans une courte notice je ne puis le suivre pas a pas, mais je vais l'arrêter sur certains points.

Le musée National installé dans l'ancien Palais du Podestat, dit plus tard Bargello, et un champ qui a donné lieu à M. Niké à de nombreuses erreurs.

L'auteur commence par signaler dans les salles du rez de chaussée, l'existence de deux pièces « Les deux pièces les plus im- « portantes, écrit-il, placées à l'extremité « de la salle sont une rondache et un ca- « sque œuvres de Benvenuto Cellini, execu- « tées pour François Ie roi de France. »

Ni au Bargello ni ailleurs à Florence il n'y a de casque et de rondache par Cellini.

Au premier etage, M. Niké cite de Donatello « en tout premier lieu les quatre ad- « mirables bas-reliefs de Rondes d'Enfants « qu'il executa de 1430 à 1440 pour l'une « des tribunes d'orgues de la cathédrale. »

Depuis 1891 ces sculptures sont au musée du Dome ou M. Niké ne les signale pas.

Il passe egalement sous silence le Saint Georges en marbre de Donatello qui est au Bargello depuis une quinzaine d'années; l'auteur le croit toujours à Or San Michele.

M. Niké fait également remarquer au Bargello les huit grands portraits peints par Andrea del Castagno à la villa Carducci.

Depuis 1891 ces peintures sont au cenacolo de Sant'Apollonia, via Ventisette Aprile.

Pas un mot de la collection léguée par le français Carrand qui occupe toute une salle du musée depuis dix ans.

Dans la salle de la Tour, l'auteur a remarqué « une suite de tapisseries allégori- « ques des Gobelins, representant les cinq « parties du monde d'après Leonardo (?) Ber- « nini. »

Jamais Bernini n'a fait de modèles pour les Gobelins; les tapisseries en question sont de la Manufacture de Florence.

Il me serait facile de citer bien d'autres cas dans Florence ou le visiteur, avec le livre de M. Niké à la main, se trouverait derouté ou induit en erreur.

Il y a cependant une mention que je ne puis taire, car elle est caractéristique.

À la Galerie Pitti, M. Niké arrête, comme de juste, son lecteur devant la Madone du Grand-Duc; les explications qu'il donne sont tellement stupéfiantes qu'il faut citer son texte.

« Ce petit chef d'œuvre, executé pour le « grand-duc Ferdinand, fut conservé comme « une sorte de palladium dans la famille Me- « dicis, de là lui vient son surnom de la « Vierge du Grand-Duc. »

Ici les dates ont de l'éloquence.

Raphael a peint la Vierge en 1505; il est mort en 1520.

Le prince de la dynastie des Medicis, qui le premier a porté le nom de Ferdinand grand-duc a regné de 1587 à 1609.

Et c'est le grand-duc Ferdinand IIIe de la maison de Lorraine qui a acheté le tableau en 1799!

Le volume que j'ai acheté cet été, est sans date.

Le libraire venait de le recevoir de Paris comme une nouveauté.

Il est possible en effet que ce soit une nouveauté typographique, mais c'est à cela que se borne sa nouveauté.

Il résulte clairement du texte que certaines des notes prises par M. Niké remontent

à plus de dix ans. Si depuis moins de dix ans l'auteur est venu à Florence, il n'a guère fait attention à ce qu'il a eu sous les yeux.

Je le dis nettement, quoique cela me soit pénible.

Le livre de M. Niké n'est pas a consulter; le voyageur ne sera pas embarassé d'en trouver d'autres plus complets, mieux renseignés et plus modernes.

Florence, octobre 1902.

GERSPACH.

NOTIZIE VARIE

LA QUESTIONE DEL « DAVID »

Non conosciamo ancora il resultato del *referendum*, che non dubitiamo però, pur troppo, favorevole all' idea di collocare sul posto, dov' era l' originale, una copia della statua di Michelangiolo. Facciamo intanto nostre le giuste osservazioni che il dottor Poggi ha pubblicato nell' ultimo fascicolo del periodico l'*Arte*.

« Com' è noto il *David* di Michelangelo fu tolto dal luogo, che aveva occupato per secoli al destro lato della porta di Palazzo Vecchio, nel 1873. Fin d' allora, anzi fin da quando s' incominciò a parlare de' pericoli a' quali la statua, rimanendo allo scoperto, sarebbe andata incontro (ciò fu nel 1852), da coloro che ne proposero la remozione fu anche fatta la proposta di sostituire in tal caso l'originale «con una sua copia in marmo bianco» [1]).

« La proposta, fortunatamente obliata, è ora riapparsa, non so per opera di chi: si è formato un Comitato, che al Comune di Firenze ha chiesto l' autorizzazione di collocare la nuova copia: ma il Comune, con molta prudenza, prima di concederla ha voluto informarsi del parere di alcuni Istituti e Associazioni cittadine (come la «Società per la difesa di Firenze antica» e l' altra « dell'Arte pubblica »), che, per la loro natura, sieno in grado di risolvere tali questioni. Io voglio sperare che l'esito di questo *referendum* sia negativo, e che l' autorizzazione richiesta non si conceda. Un giornale fiorentino, il *Marzocco*, con varî articoli ha dimostrato l' inopportunità della proposta, ed alcune ragioni, ad esempio, quelle che il prof. Alessandro Chiappelli espose in una lettera a giustificare la sua risposta negativa [1]), sono così forti da togliere a chiunque ogni esitazione. Noi non sappiamo per quali ragioni il *David* fosse posto nel luogo che fino a pochi anni or sono ha occupato. Certo si è che anche allora molte furono le incertezze: e quando si vollero conoscere, con una specie di *referendum* (che non è poi così moderno come si crede) le opinioni dei principali artefici contemporanei, quasi tutti, e fra essi Giuliano da San Gallo e Leonardo da Vinci, proposero che la statua fosse posta in luogo protetto dall' acqua e dai geli e, possibilmente, sotto la Loggia de' Signori [2]).

« L' acqua e i geli produssero infatti nella statua tali danni che, più volte riconosciuti, ne persuasero finalmente la remozione. Ora, riporre una copia nel luogo donde l'originale fu tolto non può volersi che, o per soddisfare alle esigenze di coloro – ed ora non son molti – che si abituarono per molti anni a vedere il *David* custodire con la sua maschia fierezza la porta del Palazzo della Signoria ed ora ne lamentano l' assenza, o per ristabilire in qualche modo « la corrispondenza e l' armonia con l'*Ercole* e *Cacco* del Bandinelli. » Altre ragioni non vedo: e nell' un caso e nell' altro si vorrebbe, per la meschina soddisfazione di sostituire ad un originale una copia, turbare l'integra veduta del prospetto

[1]) Cfr. GOTTI, *Vita di Michelangelo Buonarroti*. Firenze, 1876. Vol. II, Appendice 5ª.

[1]) *Marzocco*, 17 agosto 1902.

[2]) Se ne ne vegga il documento nel secondo volume dei *Carteggi* del GAYE, pag. 455 e sgg.

del Palazzo, la quale più tosto esigerebbe che si togliesse anche il bruttissimo gruppo del Bandinelli. Resta, come altri propose, di riportare la statua michelangiolesca nella pristina sede, togliendola dalla povera nicchia che ora l'incarcera. Ma coloro che si son fatti fautori di tale proposta si convinceranno presto della sua inopportunità se leggeranno attentamente la relazione che sulle condizioni della statua presentò la Commissione eletta nell'aprile 1866 ad esaminarla, e conosceranno le potenti ragioni che, pur dopo molte titubanze, persuasero e il Duprè e il Papi e il Santarelli a proporne la remozione. »

Per Leonardo da Vinci

Su proposta del ministro Nasi, il Re ha firmato il decreto per il quale sarà presto iniziata, a spese dello Stato, una nuova e completa edizione delle opere di Leonardo da Vinci.

Trascriviamo la prima parte del decreto la quale è veramente un nobile documento:

« Considerando come la grandezza di Leonardo da Vinci non può essere interamente conosciuta, se tutti i suoi manoscritti e disegni non siano pubblicati;

« Considerando come gli autografi posseduti dalla biblioteca del Reale Castello di Windsor, dal British-Museum e dal South-Kensington Museum, non hanno solamente un grande valore per la storia delle scienze, ma giovano a far sapere in qual modo Leonardo si servì, per l'arte sua, dello studio della natura;

« Riconosciuta la necessità di fare una nuova edizione corretta e accurata anche di quelle opere di Leonardo, che già furono pubblicate all'estero;

« Considerando che la pubblicazione fatta da Giovanni Piumati del *Codice atlantico,* del Codice sul *Volo degli uccelli* e delle due prime parti del *Trattato di anatomia,* sono una perfetta opera d'intelligenza e d'amore, per la quale egli ha giustamente meritato il plauso degli studiosi;

« Abbiamo decretato, ecc. »

Non si poteva con maggiore brevità ed efficacia indicare il vero carattere e la vera importanza della pubblicazione, la quale renderà luminoso un grande spazio ancora pieno d'ombra, entro il quale vive e si nasconde una parte del genio di Leonardo.

RECENTI PUBBLICAZIONI

Brockhaus Enrico. *Ricerche sopra alcuni capolavori d'arte fiorentina. Edizione italiana per cura di Francesco Malaguzzi Valeri, Hoepli, 1902.* — Contiene: I. La Porta « del Paradiso » di Lorenzo Ghiberti. II. La Cappella del palazzo de' Medici. III. L'affresco della SS. Trinità nella Chiesa dell'Annunziata di Andrea del Castagno. IV. La famiglia Vespucci e l'affresco del Ghirlandaio in Ognissanti.

Romani Fedele. *Poesia Pagana e Arte Cristiana.* Firenze, Leo. S. Olschki, 1902. — Contiene: I. L'Inferno di Virgilio. II. Le principali figurazioni della Sibilla di Cuma nell'Arte Cristiana.

Müntz Eugenio. *Precursori e Propugnatori del Rinascimento.* Edizione interamente rifatta dall'A. e tradotta da Guido Mazzoni. — *Biblioteca storica del Rinascimento* diretta da F. P. Luiso. - Firenze, Sansoni, 1902.

Bode Wilhelm. *Florentiner Bildhauer der Renaissance.* Verlag von Bruno Cassirer. Berlin, 1902.

Weis-Liebersdorf J. E. *Cristus und Apostelbilder.* Einfluss der Apokryphen auf die Aeltesten Kunsttypen. Mit 54 Abb. Freiburg in Breisgau. Herdersche Verlagshandlung. 1902.

I. B. Supino, *Direttore-responsabile*

PER UN DOCUMENTO INEDITO

SU BENVENUTO CELLINI IN FRANCIA

Il prof. L. Dimier, ben noto autore d'una lodata opera sul Primaticcio, torna a discorrere d'un punto controverso relativo al soggiorno del Cellini alla Corte di Francia, in un breve scritto inserito nella *Revue archéologique,* II, (1902), p. 85-95, col titolo *Une pièce inédite sur le séjour de B. Cellini a la cour de France.*

Dobbiamo esser grati al Dimier, che già s'era occupato assai a lungo dell'argomento anche nella *Revue archéologique,* [I (1898) t. I, p. 241-80], di questa recente comunicazione, massime per la singolarissima testimonianza che egli vi pubblica, fornitagli dall'Archivio di Stato di Modena.

E proprio su quel documento voglio fermarmi anch'io; ma per giungere, nella sostanza almeno, a conclusioni molto diverse da quelle cui arriva il Dimier. Non che questi, in qualche parte e secondo un'interpretazione solo letterale o esterna, non abbia ragioni da vendere!

Ma non anticipiamo i giudizi.

Si tratta di quel luogo della *Vita* (della mia edizione critica, Firenze, Sansoni, 1901, p. 308-311 [1]) ove il Cellini racconta come mostrasse al Re finita la statua del Giove d'argento, e quel che accadde in tale occasione. Uno dei particolari del racconto è che il Bologna *haveva condotto in questa ditta galleria tutte le sopra ditte opere antiche, fatte di bronzo e benissimo condotte, e l'aveva poste con bellissimo ordine, elevate in su le sue base; et sì come di sopra ò ditto, queste erano le più belle cose tratte da quelle antiche di Roma.*

Altro particolare è l'avere il Cellini messa e poi accesa una torcia bianca in mano al Giove con molto bello effetto.

Il Dimier è ben contento di potere stabilire ora la vera data dell'episodio, sulla quale gli erano rimasti giustamente alcuni dubbi. Poichè il documento in questione, che è una lettera di Giulio Alvarotti ambasciatore di Ferrara in Francia al Duca suo padrone, ha la data 29 gennaio 1545, e poichè (stando al Giornale di Francesco I) il Re e la Corte furono a Fontainebleau dopo il 10 dicembre precedente [cfr. Dimier, ibid., p. 93], l'episodio cade fra le dette due date 10 dicembre e 29 gennaio.

---

[1]) Non capisco perchè il Dimier dica (p. 88, n.) la ed. Bianchi *la seule qui soit à présent dans le commerce.*

Il Dimier nota nella lettera dell'Alvarotti le buone disposizioni a favore del Cellini, e la verosimiglianza che lo scrittore fosse testimone oculare del fatto, o lo apprendesse subito dal Cellini stesso o da qualcuno dei suoi amici [1]).

La lettera è importante, dunque, e attendibile, senz'essere però (come vorrebbe il critico egregio) il primo documento che ci si presenti, contemporaneo dei fatti narrati nella *Vita*. Il Dimier, che ha ben riconosciuto, sotto un certo aspetto, il pregio della lettera dell'Alvarotti, ne studia la prima parte che è di assoluta conferma (si noti bene) a notizie di altri lavori, quali si hanno dalla *Vita*. La mette poi a confronto col relativo passo della *Vita* medesima (da *Intanto con gran sollecitudine....* fino a *pieno di tante professione*); e questo confronto, pur com'è fatto, apparisce un po' *tendenzioso*. Non tralascia di osservare che si desidera nella lettera il *particolare* delle opere antiche collocate a bella posta dove il Giove; e altre discrepanze e mancanze egli indica, che io non voglio ora nè contestare nè discutere.

Mi basti avvertire che, se l'Alvarotti non fu proprio presente al fatto, della diversità e mancanza di certi particolari nella lettera, la spiegazione sarebbe molto ma molto facilitata.

Ammetterò che la narrazione della *Vita* non risulti esattissima quanto alla data dell'episodio del Giove; meno volentieri mi persuaderò che occorra di fare lo spostamento voluto dal Dimier quanto alla data di un'altra visita del Re raccontataci dal Cellini; ma non mi fermo su questo punto che mi porterebbe troppo lontano dallo scopo mio. A me preme di rilevare soprattutto che (lasciando star l'esattezza o verosimiglianza della *Vita* in questa o quella data, in questo o quel particolare) dalla lettera dell'Alvarotti, che qui appresso riproduciamo, esce fuori viva e parlante la figura stessa di Benvenuto come si è da sè ritratto impareggiabilmente nell'autobiografia. Nelle mie note (*Vita*, ed. cit., pag. 262) non mancai di indicare il primo opuscolo del Dimier, e non vorrei trascurare ora il secondo; mi pare, tuttavia, che egli si preoccupi un po' troppo dell'assoluta esattezza materiale e dei minuti riscontri di fatti e di date nel far giudizio della *Vita* [2]).

Riguardo alla lettera dell'Alvarotti, non domanderò al Dimier perchè

---

[1]) Stimo più probabile la conoscenza non diretta, e per essere la lettera datata da Melun, e perchè in essa si trova la forma *e tutti la odirano*, mentre vi sarebbe stata, più naturalmente, la prima persona plurale, se l'Alvarotti fosse stato de' visitatori e ascoltatori in quel luogo e giorno.

[2]) Mi fo lecito di rimandare per quanto dissi in generale su questo punto, a pag. LXXVIII e segg. della mia *Introduzione* alla ediz. citata.

non abbia messo meglio in evidenza com'essa confermi fondamentalmente il fatto principale e alcuni particolari narrati nella *Vita;* o perchè, mentre ei nega quel che la lettera tace, non contesti quello che la lettera dice di più o diversamente del racconto celliniano. Questo solo mi sia consentito di domandargli: come e perchè non abbia sentito tutto il valore psicologico del documento che ha avuto la fortuna di divulgare, nè avvertita la forma di quell'aneddoto licenziosetto (vero anche questo, dunque, in sostanza) più celliniana, vorrei dire, che nella *Vita* del Cellini medesimo; e come, avendo sott'occhio, nella lettera, un profilo così fedele e così scolpito di Maestro Benvenuto (quale ad esso Dimier dovette pur delinearsi di sulle pagine della *Vita*), non abbia, neppur questa volta, acquistata la persuasione che il gran libro del Cellini vuol esser giudicato, sotto l'aspetto della veridicità e sincerità, non tanto per il numero e per l'esattezza de' particolari singoli, quanto nel complesso delle cose narrate, e per il colore e il tono che Benvenuto (raccontando, con tenace memoria, quasi da vecchio [1]) dà a personaggi ed avvenimenti.

La lettera dell'Alvarotti armonizza e intona perfettamente col racconto della *Vita:* ne potrebbe anzi parere una pagina!

Perciò, pur apprezzando debitamente gli industri computi del Dimier e riconoscendogli molto acume critico non scompagnato, peraltro, da una specie di sottigliezza da implacabile giudice istruttore, ci crediamo autorizzati a invitare a leggere la gustosa relazione dell'ambasciator ferrarese con la fiducia che essa riuscirà a convincer più che mai, che il Cellini scrisse meno bugie che altri non creda; che, in ogni modo, raffigurò sè medesimo, proprio dal vero e dal vivo. Tornano a mente le giudiziose parole del Varchi che riecheggiano nel primo periodo della ben conosciuta lettera del Cellini a lui: *Da poi che vostra signoria mi dice che cotesto simplice discorso della vita mia piú vi soddisfà in cotesto puro modo che essendo rilimato e ritocco da altrui, la qual cosa non apparirebbe tanto la verità, quanto io ò scritto; perchè mi son guardato di non dire nessuna di quelle cose, che con la memoria io vada a tentone, anzi ò detto la pura verità....* [2]).

Tale e quale ci si rappresentò anche nelle sue relazioni col Re Francesco I e con M.me d'Étampes, Benvenuto era, e parve al buono osservatore e ambasciatore di Ferrara!

ORAZIO BACCI.

---

[1]) Quella data 1555, che il Dimier (pag. 87) pone come uno dei termini entro cui cada la *redazione* di parte della *Vita* - ch' egli si ostina a chiamar *Mémoires* -, non ha ragion d' essere. Cfr. la cit. mia *Introd.*, p. LXXVII sg.

[2]) Vedi la lettera riferita dall'autografo nella mia ed. cit. p. LXXXIII-IV.

DA UNA MINUTA DI *LETTERA DI GIULIO ALVAROTTI* AL DUCA DI FERRARA [1])

[R. Archiv. di Stato di Modena
Cancelleria ducale, Ambasciatori di Ferrara in Francia
Alvarotti Giulio, Carteggio restituito, Minute]

....Messer Benvenuto fiorentino, quello che, se male io non mi ricordo, lavorò in Ferrara in Belfiore al Signor Cardinale, fratello di Vostra Excellenzia, un bellissimo bacile d'argento, che intesi per donare a Soa Maestà. Soa Signoria Reverendissima lo condusse in Francia e fattelo conoscere al Re, Soa Maestà lo prese in suo servizio, come persona rara ed excellente come è in effetto. E con onorate provisione, già sono 4 anni che vi si condusse. Ha fatto un vaso antico d'argento grandissimo con due manichi, tutto lavorato di rilevo, opera certamente giudicata da ognuno rara e singulare; le fa ora un gigante di terra per farlo poi di metalo, da mettere in una certa fontana che dissegna di fare Soa Maestà in un cortile di Fontanableo: sarà una statua, dice lui, maggiore di ognuna di quelle che s'ha cognizione che abbino fatto li romani; ed una porta di metalo già quasi fornita per mettere a Fontanableo. Ora venne voglia al Re che li facesse 12 statue d'argento grande come un uomo, piú tosto grande che no, le quali Soa Maestà voleva che nella mano drita ed alcune nella sinistra, tenessero una torchia, di modo che servissero per un candeliero da terra, per tenerle nelle gallerie di Fontanableo con uno stalo di metalo tutto dorato sul quale giaciano, con certe bale sotto da condurle per tutto con grandissima facilità. Benvenuto n'ha fatto una che la chiama un Giove, la quale è qualche coseta magiore della persona del Re, la quale dalla maggior parte è giudicata molto bella. Fornitala, l'ha condotta a Fontanableo, e fattolo intendere al Re, Soa Maestà disse di volerla vedere un doppo desinare; e desinando mandò a dire a Benvenuto che non la driciasse in piedi, ché voleva ancor lui vederla driciare, per che non stimava manco di vedere il bel modo e facilità di driciarla che tutto il resto. Soa Maestà vi andò e con lei ci era Madama di Tampes. Benvenuto lo driciò con molta sodisfazione di Soa Maestà; ed aveva fatto a questa statua una camisa di toca d'oro in campo negro, ma ben fatta e con certi adornamenti intorno al colo. Disse Madama di Tampes, disse forte che e Soa Maestà e tutti la odirano: sono queste quelle opere che costano 10^{m} franchi e che si sono fornite in 4 anni?; e questo disse per pugnere Benvenuto perchè favorisce un certo chiamato il Bologna, che fa professione di pittore e di scultore. Benvenuto le rispose: questa è una delle opere che in 4 anni si sono fornite, oltre le tante altre che importano piú di 40^{m} franchi. Disse uno di quelli grandi che erano con Soa Maestà, verso Madama di Tampes; che vol dir quella camisa, che le ha posto in dosso? Rispose Madama di Tampes: l'averà fatto per coprirle qualche falta. Disse alora Benvenuto: io non ho bisogno di coprire falte alle mie opere, ma le scuopro bene nele altrui, le ho posto quella camisa per onestà; ma poi che voi non la volete, non l'abbiate; e squarciòle la camisa di dosso e disse: parvi che e' sia ben fornito? Il Re fece una risata grandissima. Soggiunse Benvenuto pur verso di Madama di Tampes: io non ho da dar conto delle opere mie ad altri che a Soa Maestà. Rispose ella: che ti pareria se tu ne avessi a dar conto anco ad altri che a Soa Maestà? Disse Benvenuto: se io avessi a darne conto ad altri, non starei seco. Replicò Madama: che ti pareria se tu avessi a darne conto anco a me? Disse Benvenuto: quando io ne avessi a dare conto a voi, non starrei con soa Maestà. Alora il Re disse: non piú, non piú. La excellentia vostra faci mo' lei sopra questo, quel discorso che le pare e se son stato lungo in questa diceria la mi perdoni, ché non mi pareva di tacerla. Con che etc.

Di Melun, alli 29 Januaro 1545.

---

[1]) Riproduco questo documento, che nel citato scritto del Dimier è dato diplomaticamente, rivisto di nuovo per cura del sig. Direttore dell'Arch. di Stato di Modena, e con quelle cure di grafia e interpunzione che lo rendano meglio intelligibile, rispettando, ben s'intende, le peculiarità che son da rispettare. Alcune parti dell'originale erano in cifra.

FRANCESCO DI SIMONE FERRUCCI A FORLÌ

Fra le nuove fotografie dei fratelli Alinari eseguite nel recente loro viaggio nell'Emilia, una ve n'ha che rappresenta un ritratto di guerriero: un busto in marmo di Carrara, facente parte del Museo forlivese annesso alla Pinacoteca comunale di quella città e proveniente dall'antica famiglia Aleotti, dalla quale il municipio l'acquistò or sono molti anni.

Francesco Aleotti, fin dai primi del seicento, ne aveva ornata la propria casa, ed a ricordo della preziosa memoria aveva fatto porre sotto il busto una lapide con questa iscrizione:

Pini III de Ordelaffis For. prin. | Statuam ab insigni Donatello | Elaboratam, et Pompeio Matteo | Armamentari (*sic*) veneti praefecto | munere datam | Franciscus Aleottus nob. For. | Ob memoriam Prin. coelatoris | Suiq avi dono insigniti | Hic posuit an. Doi MDCCII.

Fra gli studiosi del luogo dura ancora la tradizione, tramandataci dagli storici forlivesi del seicento, che Pino III Ordelaffi si fosse fatto ritrarre dal grande Donatello. Ed anche oggi, non so per qual ragione, una breve leggenda dipinta sulla base su cui ergesi il busto avverte che il ritratto è opera del Donatello.

La bella scultura, benchè guasta e mal rattoppata in viso da vecchi restauri, ma esuberante di vita e piena di forza caratteristica è senza dubbio molto importante. Ma per ciò solo e senz'altra prova perchè dovremo continuare ad attribuirla all'insigne maestro? D'altronde la maschia figura del guerriero, che all'aspetto mostra più di trent'anni, esclude l'opera di Donatello anche per l'età del personaggio, se questi, come vuole la tradizione, raffigura veramente Pino III Ordelaffi o l'immagine del fratello Cecco, come vorrebbe lo storico forlivese Paolo Bonoli. Stando però al fatto che il Donatello possa essersi recato in Romagna circa la metà del quattrocento, come risulterebbe dai Commenti del Milanesi, noi vediamo come in quel tempo Cecco Ordelaffi non avesse che 15 anni e il fratello Pino non ne oltrepassasse allora i quattordici. Si aggiunga poi che appunto per l'età che il ritratto dimostra non si deve pensare nè meno ad un'opera dal Donatello eseguita nell'ultimo anno di sua vita (1466), che anche in quel tempo Pino Ordelaffi (Cecco fu ucciso l'anno avanti) raggiungeva appena la trentina, ed il busto, ripeto, è d'uomo superiore a quell'età.

Dunque una delle due: o il busto, volendolo accettare quale opera dell'insigne maestro, ciò che a parer mio va escluso assolutamente, non rappresenta l'Ordelaffi, o quello è il ritratto del principe e non è opera

di Donatello [1]). Il costume nel quale è rappresentata la figura severa del museo forlivese ben ci avverte che noi ci troviamo dinanzi all'immagine di un guerriero della seconda metà del quattrocento; e quella specie di collana che cinge il collo e scende sul petto del guerriero ci indica inoltre ch'esso raffigura un principe, il quale, come ho detto già, può essere appunto, siccome intende la tradizione, il magnifico e crudele Pino Ordelaffi, il principe che per circa un quarto di secolo legò i propri destini a quelli del Rinascimento.

Pino III Ordelaffi (Museo di Forlì)

Ma chi è dunque l'autore della bella scultura?

Ecco. Eccettuata l'opinione degli storici locali e la pretenziosa iscrizione che ancora si legge sotto il busto, gli studiosi che hanno avuto occasione di accennare a tale opera hanno escluso senz'altro il nome di Donatello. Il Bode, nell'importante suo libro dedicato agli scultori italiani della Rinascenza (*Italienische Bildauer der Renaissance,* Berlin, 1887), tale scultura attribuisce alla prima maniera di Benedetto da Maiano, o, meglio, ad un fiorentino formatosi alla sua scuola, e ciò crede anche lo Tschudi; altri la giudicò invece di Desiderio da Settignano. Quest'ultimo giudizio, che si accosta più al vero, ci offre il modo di stabilire per via di confronti e dati di fatto chi sia veramente l'autore del ritratto.

Sono appena otto anni che Adolfo Venturi rivendicò un nome cospicuo alla storia della scultura del Rinascimento, ponendo in luce un artista fiorentino quasi dimenticato, malgrado che il Vasari nelle sue *Vite* lo associasse al Perugino e a Leonardo, come condiscepoli nello studio del Verrocchio. Costui è Francesco di Simone Fiesolano, l'autore, tra altro, del bel monumento eretto nella chiesa di S. Biagio in Forlì per ordine di Pino Ordelaffi a Barbara Manfredi.

Com'è noto per lo studio del Venturi, il Ferrucci dopo aver passata

---

[1]) Piacemi avvertire che a tale conclusione io venni sin da quando, nel 1894, ebbi a trattare de *L'Arte in Forlì al tempo di Pino III Ordelaffi* (Cfr.: *Atti e Memorie della R. Deputaz. di Storia Patria per le provincie di Romagna,* 3ª serie, vol. XII).

la giovinezza in patria lavorò a Firenze di dove « probabilmente si partì per le Romagne e si soffermò a Forlì per scolpire il monumento di Barbara Manfredi », la giovane, infedele sposa uccisa dal veleno propinatole dal consorte.

Monumento di Barbara Manfredi (Chiesa di S. Biagio a Forlì)

Barbara morì il giorno 7 ottobre 1466, per cui è giusto supporre che il Fiesolano fosse chiamato a Forlì negli ultimi mesi di quell'anno o al principio del 1467; tanto più che alcuni lavori suoi dimostrano come egli nel 1466 trovavasi ancora a Firenze.

Il prof. Venturi ha provato come il Ferrucci eseguisse non solo il monumento di Forlì, ma come altresì egli si trattenesse diverso tempo in Romagna, lasciando oltre il monumento alla Manfredi, altri saggi della sua operosità a Rimini e ad Imola.

Ma esaminiamo il busto in discorso, anche prescindendo dal fatto che alla corte del munifico principe romagnolo nessun altro scultore fu chiamato all'infuori del Fiesolano.

Nel ritratto dunque qui riprodotto e giudicato della maniera di Desiderio è palese l'influsso di questo artista, come vi è palese la maniera del Verrocchio, che fu il primo maestro del Ferrucci. È già stato dimostrato [1]) come Francesco di Simone in tutte le opere sue si mostri sotto l'influsso de' due maestri fiorentini. Nel marmo di Forlì più che la delicatezza e la genialità di Desiderio noi vediamo un riflesso dell'arte del Verrocchio dedito sopratutto alla ricerca del carattere, allo studio del realismo. L'aspetto fiero della figura, il contorno deciso, angoloso di quel viso ruvido ed energico ben ci attestano la derivazione della scuola verrocchiesca. Così l'esecuzione tecnica del busto è conforme alla maniera del Ferrucci nelle sinuosità dello scalpello, nell'uso costante, per non dire nell'abuso, del trapano, nella finitezza di tutto il lavoro.

La lavorazione della ricca e folta capigliatura a sazzera ha riscontri diretti con la lavorazione di altre figure del Fiesolano, come in quella del Ciborio del marchese Cavriati di Mantova, proveniente da Ostiglia, come in quèlla del Ciborio di Monteluce, come in quella dei putti alati sorreggenti una targa nel monumento Tartagni di Bologna. La maglia indossata dal guerriero, ingegnosamente condotta a colpi di trapano, è lavorata e finita con diligenza grandissima, ciò che costituisce un'altra prova del carattere artistico del Fiesolano: un miscuglio di pazienza e di diligenza, un grande amore nell'abbellire e nel finire accuratamente ogni particolare.

Concludendo; se, direttamente interrogata l'opera d'arte, dovessimo pronunziare il nome dell'artista che nella seconda metà del quattrocento scolpì l'imperiosa figura dell'Ordelaffi, a nessun altro scultore toscano del tempo noi potremmo pensare all'infuori di Francesco di Simone Ferrucci.

❦

Fra le rare sculture del quattrocento che ancora si conservano a Forlì a me sembra si debbano assegnare al Fiesolano, oltre il ritratto dell'Ordelaffi, la lunetta sopra la porta della Pinacoteca civica [2]) e diversi capitelli in marmo sotto il portico del Palazzo comunale (l'antica residenza dei Signori di Forlì).

Giorgio Vasari nella *Vita di Antonio Filarete e di Simone scultori fiorentini* scrive che « Simone, fratello di Donatello » come egli lo chiama, « a

---

[1]) A. Venturi, *Francesco di Simone Fiesolano,* in *Arch. stor. dell'Arte,* anno V. fasc. VI.

[2]) Cfr. E. Calzini, *Un bassorilievo di Francesco Ferrucci sopra la porta della Pinacoteca di Forlì,* in *Bullettino della Società fra gli amici dell'arte.* Forlì, dicembre 1895.

Forlì fece sopra la porta della Calonaca di bassorilievo una nostra Donna con due angioli. »

Tale lavoro si vede oggi, come ho detto, sopra la porta d'ingresso alla civica Pinacoteca e rappresenta infatti entro una lunetta la Madonna col Putto in piedi e due angioli, ai lati, in adorazione. È dessa l'unica scultura del quattrocento ch'esistesse sulla porta della Canonica in duomo, prima che il vecchio tempio fosse rammodernato (1842).

Sin qui dunque il Vasari si mostra esattamente informato; mentre non può dirsi altrettanto circa il nome dell'artista che, secondo il mio modo di vedere, non può essere altri che il ricordato maestro fiesolano; a meno che il Vasari stesso non confondesse nel nome di Simone fiorentino quello di Francesco di Simone.

Ad ogni modo ecco le prove che mi permettono di giudicare dell'opera con criteri stilistici sicuri. Le figure della lunetta si presentano ben rilevate e tondeggianti; specialmente la Vergine la cui fisonomia ricorda quella di Barbara Manfredi nel monumento in San Biagio, come la ricorda per la fronte nuda, le bozze frontali tonde, il cranio depresso, i capelli tirati verso la nuca. Il manto della Madonna contornato da un bordo a piccoli circoli tangenti con entrovi una rosetta a cinque foglie; il rovescio del manto all'altezza della spalla sinistra con un fermaglio a foggia di palmetta a cinque foglie anch'essa, tagliate in forma di baccelli, sono altrettanti elementi decorativi comuni al Ferrucci, quali appunto si vedono in ogni parte del ricordato monumento alla Manfredi. I due angioli della lunetta, hanno le mani incrociate sul petto; le braccia e le dita piatte con le ugne grandi e le falangi ben distinte; i capelli stranamente modellati, sul piano, a guisa di fiamme. Vicino alla testa della Vergine, nel campo, sono due cherubini con pochissimo rilievo, quadrialati.

L'aureola della Madonna è molto sporgente e inclinata in avanti, non così quella del B., ch'è molto meno rilevata. I lineamenti particolari delle due figure sono: sopracigli arcati, sottilissimi, naso profilato, bocca piccola, occhi carnosi; gli angeli mostrano a un dipresso i medesimi caratteri. Così il braccio sinistro della V., con la manica stretta alla carne, richiama alla mente la maniera del Ferrucci: caratteristica assai spiccata in altre opere sue, come, ad esempio, nella Madonna sulla tomba in San Biagio. In questa della lunetta è il solito drappo, attorno alla vita della Vergine, allacciato da un nodo a cappio. Il Putto benedicente è simile al Gesù nel Ciborio di Monteluce e in quello del marchese Cavriati. La sola differenza è nella posa della bella testina, in questo Putto tondeggiante, la quale è volta lievemente a destra, mentre quello di Monteluce e l'altro di Mantova guardano a sinistra.

Nella tecnica, o meglio, nella lavorazione del marmo il Ferrucci è di una semplicità sorprendente e si compiace di lasciar visibile assai sovente

l'opera del *violino;* è un artista che sa ottenere l'effetto con mezzi facili e sbrigativi. Come nel monumento di Barbara Manfredi e in quello di Sigismondo Malatesta in Rimini, l'opera del trapano appare chiara, anche troppo, in molte parti del nostro bassorilievo e particolarmente negli acces-

Monumento a Sigismondo Malatesta (Chiesa di S. Francesco a Rimini)

sori: nelle ali degli angioli alle cui penne l'artista non dà l'abituale forma di bacelli, ma preferisce di contornare di fitti e profondi forellini di trapano.

Così chiari e così significativi sono dunque i caratteri di questo bassorilievo che nessuno, io penso, vorrà contrastarne la paternità al fine e gustoso maestro fiesolano. Non è noto l'anno nel quale la lunetta fu eseguita, ad ogni modo essa deve assegnarsi fra i primi lavori che il maestro fece in Romagna: a un'epoca cioè non molto lontana da quella in cui il Ferrucci scolpì il monumento alla Manfredi.

❦

Nel 1472, avvertono le cronache forlivesi, Pino Ordelaffi, con quell'ardore che molti principi del suo tempo ponevano in tutte le cose che col fascino dell'arte potessero far perdonare loro le grandi ingiustizie e le grandi colpe « fornì quelli portici altissimi et spatiosissimi del palazzo grande in piazza, con le colonne che hoggidì si vedono, et con l'arme dentro al portico di Chatarina Rangoni sua madre, facendo dentro al palazzo sale, camare et logge, con suffitti messi a oro, et colori finissimi, et con finestre acconcie in varie foggie di marmo, dove fece scolpire l'arme Ordelaffi, si come anchora l'arme di Zeffira Manfredi sua [seconda] moglie, in modo che era giudicato il più bel palazzo di tutta la provincia » [1]).

Dalla importante cronaca del conte Brandolini, pubblicata dal Muratori in *Rerum. ital. scr.*, ecc., deduciamo che le volte del magnifico loggiato erano « ad aurum et colores diversos et figuras pictas et sculptas cum tanta arte, decore et ornatu totius Palatii et Plateae, quod videtur esse in Paradiso delitiarum. » Tale portico fu ridotto sin dal 1826, per opera del cardinale Sanseverino, a pilastri massicci che nascondono le antiche colonne che simmetricamente rispondevano ai bellissimi capitelli pensili, ancora all'antico posto, riccamente intagliati e recanti infatti gli stemmi degli Ordelaffi, dei Manfredi e dei Rangoni di Modena.

Chi voglia por mente ai vecchi capitelli del detto portico e più particolarmente al primo, al terzo, all'undicesimo e al tredicesimo, facendosi a contare dal portone d'ingresso, ben ravviserà nella loro struttura originale, dalle volute ampie e ricoperte da una larga foglia capovolta e sporgente di tra l'abaco e la voluta stessa, e dalla caratteristica particolarità della « palma a foglie che sembran bacelli », ravviserà quanta parentela si riscontri per ciò ch'è elemento d'ornamentazione fra questi lavori e certi dettagli che si riscontrano nei monumenti di Barbara Manfredi e del Malatesta.

Non mi sembra quindi azzardato sospettare che verso il 1470, cioè durante la permanenza del Fiesolano in Romagna (nel '69 il Ferrucci dovè eseguire in Rimini il monumento a Sigismondo Malatesta), il nostro artista possa essere stato chiamato dall'Ordelaffi per i lavori in marmo del sontuoso palazzo e, particolarmente, per la parte decorativa della facciata. Fra queste opere d'abbellimento dell'antico palazzo la parte ornamentale delle finestre a bifora (un avanzo delle quali con lo stemma degli Ordelaffi, entro una ghirlanda d'alloro, riconobbi fra i marmi collocati lungo lo scalone del Museo forlivese) e i capitelli del portico che

---

[1]) Cfr., oltre gli storici Bonoli e Marchesi, la *Cronaca Anonima*, sotto l'anno 1471; e l'*Albertina* a p. 96 (Biblioteca comun. di Forlì).

ancora vi si vedono con gli stemmi araldici delle famiglie Ordelaffi, Rangoni e Manfredi, fanno pensare all'arte del Ferrucci, poichè nei capitelli specialmente, si riflette il gusto squisito ornamentale del maestro, la cui originalità vera sta sopra tutto nel garbo con cui intagliò cornici e dispose fogliami, con cui distribuì motivi d'ornato, cesellò, come avverte il Venturi, e accarezzò ogni cosa. E. CALZINI.

LE PORTRAIT DE DANTE PAR L'ORCAGNA

Dans le numéro du 28 décembre 1902 du journal « Il Marzocco » M. Alessandro Chiappelli nous annonce qu'il a découvert un portrait de Dante, ignoré jusqu'ici, parmi les figures du Paradis de l'Orcagna à S.ta Maria Novella. Au centre de la partie inférieure de la fresque se trouve, comme on sait, un groupe de personnages sans auréoles, représentant visiblement des contemporains du peintre. C'est dans la figure située à l'extrémité gauche de la rangée supérieure du groupe, que l'auteur reconnait Dante.

En l'absence de documents qui le confirment, un tel jugement ne peut se baser que sur une ressemblance nette entre la figure en question et les anciens portraits de Dante connus. Voyons si cette ressemblance existe.

Les principaux portraits de Dante, ceux qui servent généralement de termes de comparaison, sont les suivants: 1° le portrait de Dante par Giotto, au Bargello; 2° le portrait du Codex Palatinus 320: certains auteurs croient qu'il date du 14e siècle, mais le Codex est du 15e; 3° le Dante du Codex Riccardianus 1040, du milieu du 15e siècle; 4° le portrait fait par Andrea del Castagno pour la villa Pandolfini; 5° le tableau de Domenico di Michelino (1465); 6° le Dante de Signorelli dans les fresques d'Orvieto (1500); 7° le buste du Musée de Naples de date incertaine (on l'a cru tantôt du 15e, tantôt du 16e siècle); 8° le soi disant masque; on admet généralement aujourd'hui qu'il fut fait au 15e siècle bien que la question ne soit pas entièrement résolue [1]. On peut ajouter à cette série les deux portraits de Dante par Raphael, bien qu'ils soient d'une interprétation très libre.

Presque tous ces portraits nous montrent un Dante âgé; tous présentent certains caractères communs qui, jusqu'à preuve du contraire, constituent pour nous les caractères distinctifs de la figure de Dante; les traits sont vigoureusement marqués, l'ossature visible, les mâchoires fortes, le visage allongé, le front haut, le menton bien dessiné et énergique, la lèvre supérieure un peu effacée, l'inférieure plus forte et légèrement avançante; mais le nez surtout est typique et on ne l'a point encore caractérisé quand on a dit qu'il est aquilin: il est grand, il offre un renflement bien accusé au dessus du milieu de l'arrête; de là jusqu'à l'extré-

---

[1]) Il est certain qu'à la fin du 14e siècle on faisait couramment des masques et des moulages de toutes sortes. Cennino Cennini en parle longuement, et non point comme d'une chose nouvelle. Courajod (Leçons II, 145), soutient que l'usage de mouler d'après nature fut pratiqué pendant tout le moyen âge.

mité sa ligne est droite, ou présente une légère concavité; enfin la pointe descend notablement plus bas que l'insertion des narines. Ce nez est tout à fait spécial, il se retrouve plus ou moins accentué ou adouci dans tous les portraits cités ci dessus.

La description que Boccace nous fait de la personne de Dante répond assez bien à l'image que nous en ont laissée les artistes: « il suo volto fu lungo, e 'l naso aquilino, e gli occhi anzi grossi che piccioli, le mascelle grandi, e dal labbro di sotto era quel di sopra avanzato; e il colore era bruno, e i capelli e la barba spessi, neri e crespi, e sempre nella faccia malinconico e pensoso. » La barbe manque dans tous les portraits cités, mais ce n'est là qu'un détail accessoire dont l'absence n'infirme pas l'exactitude des linéaments essentiels du visage; de plus on ne peut guère accorder à Boccace qu'une confiance relative, et même s'il dit vrai, rien ne nous prouve que Dante ait toujours porté la barbe. Quant aux yeux, qui ne sont pas très nettement caractérisés dans tous les portraits, ils sont généralement en effet plutôt gros et ressortent d'une orbite bien dessinée et assez profondément creusée. Les cheveux sont cachés par la coiffure qui se retrouve sur presque tous les portraits de Dante et qui est trop connue pour que je m'attarde à la décrire.

Revenons maintenant à la figure signalée par M. Chiappelli et voyons ce qu'elle a de commun avec le type que je viens d'analyser. Bien peu de chose en vérité: la tête est petite, le front semble peu élevé à en juger par la place disponible sous le bonnet qui le cache en grande partie; le nez n'est pas grand et ne présente qu'un léger renflement médian; sa pointe ne descend pas, mais se trouve à la même hauteur, si non plus haut, que le point d'insertion des ailes; la fresque est trop abîmée à l'endroit de la bouche pour que l'on puisse dire quelque chose de précis du dessin des lèvres et de leur position respective; le menton a quelque analogie avec celui de Dante; ni les yeux, ni l'ossature ne sont assez caractérisés pour suggérer l'idée d'une ressemblance précise. Comment M. Chiappelli a-t-il pu identifier cette tête avec celle de Dante? Je me l'explique d'autant moins qu'elle n'a rien de cette grandeur, de cette flamme ou de cette force que l'on s'attend naturellement à trouver dans un portrait de Dante conçu par un Orcagna. De plus la figure en question n'est pas du tout mise en évidence, quoiqu'en dise M. Chiappelli: elle est au contraire reléguée dans un coin où elle n'attire pas l'attention, et la place qu'elle occupe ne correspond nullement à celle donnée par Giotto à Dante dans la fresque du Bargello, comme l'affirme tout à fait gratuitement M. Chiappelli. [1]

Fot. Alinari, n. 4060 *a*

---

[1] A propos du portrait de Dante par Giotto, M. Chiappelli cite deux quatrains du

L'on ne peut s'empêcher d'ailleurs de regretter que dans tout son article M. Chiappelli se contente le plus souvent d'affirmations qu'il ne corrobore d'aucune preuve, et qu'il se laisse trop facilement aller à prendre pour des réalités les produits de son imagination. Non seulement il trouve qu'il est « aisé » de reconnaître la physionomie de Dante dans la figure qu'il désigne, que cette « énergique » (?) figure a des affinités manifestes avec le portrait de Dante du Codex Riccardianus, et que l'on y voit « la couleur brun des chairs, très belle sur l'original », mais il découvre déjà dans les têtes voisines, aux trois quarts effacées, ou altérées par les repeints qui ont complètement défiguré une portion de la fresque, Pétrarque, Cino da Pistoia, tout un groupe de poètes et de littérateurs fameux. Nous comprenons que M. Chiappelli se laisse emporter par l'ardeur de sa fantaisie, mais tant qu'il ne fournira pas d'arguments sérieux à l'appui de ce qu'il avance, nous partagerons difficilement son enthousiasme.

Il est singulier que se montrant si indulgent pour lui même M. Chiappelli soit si sévère pour autrui. Le portrait de Dante existant dans la même chapelle Strozzi à S^ta Maria Novella, mais au mur du fond, dans la fresque du Jugement dernier, portrait que j'ai signalé il y a plus de deux ans, ne le satisfait point [1]). Et voici pourquoi : il reconnaît que la figure en question a des traits (en réalité tous les traits essentiels) semblables aux traits traditionnels et typiques de Dante, mais l'un des plus caractéristiques lui ferait défaut : la lèvre inférieure proéminente. Cette objection est sans force, car il est manifeste qu'une restauration maladroite a surchargé le fond et altéré, spécialement dans le bas de la figure, le contour primitif. Je poursuis : « Derrière ce personnage, qui a d'ailleurs l'aspect d'un homme de plus de soixante dix ans, se trouve un moine dominicain qui le recommande à Dieu, le pousse pour ainsi dire vers Dieu ». Cela n'est pas; ce moine ne touche même pas Dante, lequel n'a pas l'air plus âgé que sur bien des portraits ultérieurs. M. Chiappelli pense que, loin de représenter Dante, cette figure serait celle de l'un des Strozzi patrons de la chapelle, peut-être celle du donateur même. Or s'il avait bien examiné quelques représentations du Jugement dernier, il aurait reconnu que les donateurs y sont généralement figurés, menés et présentés par un ange, ce qui est également le cas ici. Il faut donc selon

Fot. Alinari, n. 4049 *a*

---

sonnet d'Ant. Pucci « Questo che veste di color sanguigno », comme appartenant au « Centiloquio » qui est écrit en tierce rime! – Ce sonnet fut publié par le prof. D'Ancona (Per nozze Bongi-Ranalli. Pisa, 1868).

[1]) *Zeitschrift für bildende Kunst.* Septembre 1900. En regard du portrait de S.ta Maria Novella on y trouve reproduit le buste de Naples vu de profil.

moi voir les portraits des Strozzi dans les deux figures sortant de terre, du Jugement dernier, et dans les deux personnages conduits par un ange qui vont vers le groupe des élus sur la fresque du Paradis. Cet ange est celui qui veille au chevet des morts dans les tombeaux du 14e siècle, dont la conception, comme je l'ai montré ailleurs, [1]) dérive directement de l'idée du Jugement dernier.

Enfin, comme dernier argument, l'auteur m'objecte qu'il serait peu vraisemblable que le peintre eût placé Dante dans la scène du Jugement, alors que celui-ci espérait par son poème obtenir la béatitude éternelle [2]). Ceci semble dériver d'une compréhension erronée de la composition d'Orcagna. Dans le Jugement dernier, tel qu'il l'a figuré, la séparation définitive entre les bons et les mauvais est accomplie : tous les personnages à gauche de la fenêtre sont des élus, ceux de droite sont tous damnés. Dante se trouve au milieu d'une assemblée tout aussi imposante que celle représentée sur la fresque voisine : on y trouve des rois, des hauts dignitaires de l'Église, des moines, un empereur romain (assurément Trajan ou Constantin). Immédiatement au dessus de Dante est une rangée de saints. Il est mis le plus possible en évidence, son profil ressort vivement sur un fond sombre ; les mains jointes, le regard perdu dans la contemplation de la divinité, en acte d'adoration, et non point de « supplication », il apparaît, vêtu d'un vêtement clair, se détachant des autres figures. Il semble que de ce côté le peintre ait figuré les défenseurs de la vraie foi en opposition avec les infidèles et les hérétiques représentés de l'autre côté de la fenêtre.

M. Chiappelli n'a donc aucune objection solide à m'opposer, et il reste acquis que la figure par moi signalée a une ressemblance parfaite avec les portraits les plus certains de Dante âgé. C'est ce que d'ailleurs l'on a généralement admis. [3]) Dès l'abord je m'étonnai que l'on n'eût point remarqué plus tôt un portrait de Dante aussi important. J'ai appris par la suite qu'il existe à ce sujet une tradition orale : les moines de S.ta Maria Novella le connaissent, paraît-il, depuis longtemps, et les « Ciceroni » le signalent à l'attention des étrangers. Enfin l'on m'a récemment fait savoir qu'il est indiqué dans un livre français de 1887. [4]) D'où dérive cette tradition ? A-t-elle une source lontaine ? Quelle est la valeur de cette source ? Je ne saurais malheureusement le dire.

Les fresques de la chapelle Strozzi valent certes d'être étudiées, spécialement le Jugement dernier qui est la moins abîmée des trois compositions. Mais pour le faire avec quelque chance de succès, il faut connaître à fond non seulement

---

[1]) *Emporium.* Novembre 1902. Le tombe del rinascimento in Firenze.

[2]) Quelque interprétation qu'on donne à la fresque, il n'y aurait là rien de peu vraisemblable. Un contemporain d'Orcagna, Ant. Pucci, dans le chapître du Centiloquio en l'honneur de Dante suppose tout naturellement que Dante puisse être en purgatoire et prie Christ, la Vierge et les Saints de l'en tirer.

[3]) P. ex. Hermanin dans « L'Arte », K. Federn, qui a publié une reproduction du portrait dans la traduction anglaise de son livre sur Dante. Ingo Krauss (Hugo Helbing's Monatsbericht II, 54) a même revendiqué la découverte pour Volkmann et pour lui, en altérant le sens très vague d'une phrase de l'Iconografia dantesca de V., où il est dit sans préciser que l'Orcagna a représenté Dante parmi les bienheureux (l'ensemble du contexte ferait plutôt croire que l'A. voit ce portrait dans le Paradis).

[4]) Jules Levallois. *Les Maîtres italiens en Italie.* Tours 1887, p. 70.

l'histoire du 14e siècle, les idées théologiques régnant à cette époque et le poème de Dante, mais encore toutes les représentations graphiques du sujet, et spécialement les miniatures. Les points de repère ne manquent pas : la date des fresques nous est donnée très approximativement, nous savons qu'elles ont été faites pour un Tommaso Strozzi qui consacra la chapelle à S. Thomas d'Aquin, canonisé depuis peu de temps. La femme de ce Tommaso était Caterina di Bonaccorso Palarcioni, dont nous trouvons la patronne S.te Cathérine sur le tableau d'autel.[1]) S. Pierre, sur le même tableau, nous rappelle un oncle de Tommaso, Pietro (1306-1362), théologien célèbre, prieur de S.ta Maria Novella en 1331. Beaucoup de figures portent des attributs ou des signes distinctifs qui doivent, semble-t-il, les faire reconnaître. Les problèmes que ces fresques soulèvent ne sont pas insolubles : leur solution sera l'œuvre de quelque chercheur consciencieux et érudit, qui ne se contentera point de vagues ressemblances et d'à peu près et s'efforcera de découvrir la vérité, non d'éblouir le public : il apportera ainsi une importante contribution à l'étude de l'iconographie du moyen âge.

JACQUES MESNIL.

IL TABERNACOLO COL GRUPPO DEL VERROCCHIO
IN OR SAN MICHELE [2])

Nel periodico *L'Arte,* con savio pensiero del suo direttore, è stata chiusa la discussione, che si è agitata fra me e il de Fabriczy, intorno a questo tabernacolo. Infatti sul merito della questione il giudizio dei lettori deve oramai essersi formato, dopo la pubblicazione del disegno del tabernacolo delineato con la statua di S. Lodovico dall'architetto Castellucci e da Lei con equanimi criterii commentato in quel periodico.

Ma io desidero scagionarmi da un'accusa, che mi ha colpito immeritamente, tanto più che, nulla aggiungendo a favore della tesi del mio contraddittore, tende a porre in mala luce la mia, indirettamente, travisandola.

Premetto a schiarimento che del criterio fondato sull'evoluzione dell'arte, dopo essermene valso per dedurre che il tabernacolo classico non poteva essere stato scolpito da Donatello nel 1423, ma nel 1463, io non poteva a meno di valermi per confutare le due precipue ragioni, invocate dal de Fabriczy : l'affresco della *Trinità* in Santa Maria Novella e l'edicola dell'Impruneta. E nel valermi di tale criterio io scrissi che « di pilastri scanalati, per quanto non di quella forma pre-« cisa, si hanno già esempii anche in opere architettoniche o scultorie dello stile « così detto gotico, che si vede in esse di mano in mano trasformarsi per assu-

---

[1]) D'après Litta (famiglie celebri), auquel j'emprunte ces détails, Tommaso n'aurait pas eu de descendance.

[2]) Non per riaprire una discussione che ormai consideriamo sufficientemente svolta ed anche esaurita; ma per aderire ai giusti desideri dell'egregio amico nostro Dott. Marrai pubblichiamo questa lettera che egli ci dirige. (*N. d. D.*).

« mere alcuni elementi dell' architettura classica fin dai primordii del secolo xv; » e per i capitelli ionici io citai quelli della scala nel cortile del Castello di Poppi. Per i primi io non pensai a far citazioni; perchè io non poteva supporre che il de Fabriczy ignorasse, se non altro, che un esempio di pilastri scanalati, appunto in un' opera di stile gotico di transizione, si ha lì in Or San Michele, nel tabernacolo del Cambio; e con quest' esempio alcuni altri, anteriori o contemporanei alla *Trinità* di Masaccio, ne cita il Reymond in una sua recente pubblicazione [1]).

Quanto poi il de Fabriczy a lungo espone circa all' edicola dell' Impruneta, da me creduta anteriore per caratteri evolutivi al tabernacolo classico, altro non è che un invertimento della mia tesi, fondata sull' evoluzione. Io non ho, neppure per ombra, osato di fare di Donatello un imitatore, perchè ebbe a scolpire il suo tabernacolo classico dopo quell' edicola. Trattandosi del secolo xv e di un Donatello, eh via! non si parli, nemmeno per artifizio rettorico, del *servum pecus* degli imitatori, ai quali per nulla è tenuta l' evoluzione dell' arte nei suoi procedimenti. E il dire di Donatello che si valse delle forme dell' arte, quali si vennero svolgendo in quel secolo, portandole alla massima perfezione in quel genere di architettura ornamentale, non può, se non per un traviamento dello spirito, parere un' *offesa* alla *dignità* del geniale scultore, quando invece suona altissimo elogio.

In quei primi secoli del rinascimento, così avventurati per l' arte, era ignoto il plagio. Ciascuno desumeva dalle opere altrui quanto vi era di nuovo e di buono, caratteristico del momento evolutivo, immedesimato, perchè nato da essa, colla vita del tempo e divenuto patrimonio comune; e se ne valeva come fatto suo, studiandosi, non già di imitarlo pecorescamente, ma di perfezionarlo o, come dicevasi allora, di *migliorarlo*. Senza cosiffatti miglioramenti, dovuti a veri artisti, non sarebbe stata possibile allora, nè mai l' evoluzione dell' arte, non si sarebbe avuto il carattere specifico di ogni suo periodo evolutivo e tanto meno stilistico di ciascun secolo. E tali furono i procedimenti dell' arte presso ogni popolo, in ogni tempo. Agli imitatori, inetti ad ogni miglioramento, si lasci invece la parte, che hanno sempre avuta nella decadenza dell' arte. E la decadenza si ebbe anche nel periodo del Rinascimento, ma non nel secolo xv. E si ebbe poi in quel periodo, come si ebbe in ogni periodo storico; perchè tutte le forme dell' arte, prima o poi, sono per legge umana destinate a decadere. E non per altro è stato detto che ogni stile ha il suo barocco: la locuzione è impropria, ma il fatto è vero.

E ora io domando: È più naturale che, dato quel primo esordire della riforma classica in architettura, Donatello, come opina il de Fabriczy, per essere un *genio straordinario, uscendo dalla corrente dell'evoluzione regolare,* scolpisse nel 1423 quel tabernacolo, opera nel suo genere perfettissima; o invece, perchè più consono al vero, più nel carattere dell' artista e in piena conformità dell' evoluzione dell' arte, che Donatello lo scolpisse nel 1463? E che difficoltà può esservi nell' età, cui era pervenuto? Il tabernacolo era un' opera, che molto meno dei pergami di

[1]) *L'autel majeur du dôme de Modène. Gazette des Beaux Arts,* 1902. (Vedi anche l' articolo di lui nella *Miscellanea,* n. 1. - *N. d. D.*).

S. Lorenzo richiedeva l'esecuzione propria della sua mano; e di quei pergami, nonostante gli acciacchi della vecchiezza, *il miserando paralitico* [1]), come per equivoco lo chiama il de Fabriczy, scolpì le più belle storie, ammirabili per la maestria dell' esecuzione e per il *pathos* drammatico.

Concludo: Chi, dopo avere, a modo suo, per fargli dire quel che non dice, corretto il documento del 29 marzo 1463, asserisce che, se la statua non entra bene nella nicchia del tabernacolo, Donatello *prese abbaglio non adattando l' altezza della sua statua allo spazio disponibile per la sua incorniciatura, mediante una nicchia ossia tabernacolo;* chi ciò asserisce, per dotto che sia e benemerito dell'arte nostra, non ha il diritto di *protestare* contro una presunta *offesa alla dignità del genio di Donatello.* Il quale ebbe, se altri mai, in sommo grado, nè il de Fabriczy può ignorarlo, la prescienza del giusto effetto delle sue opere, il sentimento infallibile dell' *ubicazione estetica.*

B. Marrai.

BIBLIOGRAFIA

Adolfo Avena. *Monumenti dell' Italia Meridionale. Relazione dell' Ufficio Regionale per la conservazione dei Monumenti delle Provincie Meridionali. - Volume I, del Periodo MDCCCXCI-MCMI. Roma MCMIII, Officina Poligrafica Romana.*

La bella pubblicazione, di carattere prettamente scientifico, serve a meglio illustrare i più cospicui edifizi monumentali dell' Italia Meridionale con nuove ricerche storiche e nuovi dati di fatto desunti dallo studio diretto dei monumenti stessi. Nella brevità di un semplice cenno non possiamo soffermarci – come meriterebbe il bel volume – sulle singole opere d' arte che sono oggetto di osservazione ed esame per parte del solerte architetto: ci piace però ricordare come l'Avena, intenda a dovere il culto per gli antichi monumenti e il restauro di essi – di che fanno fede le seguenti sue parole: « Non è possibile toccare un monumento dall' arte consacrato all' ammirazione, senza averlo prima molto studiato, molto amato; e chi lo conserva e lo fa sicuro di vincere ancora le leggi fatali del tempo; chi lo studia e ne scruta le bellezze, compie una funzione altamente civile ». Parole tanto più encomiabili dacchè, scorrendo il volume e prendendo cognizione dei lavori eseguiti dall' Ufficio che egli dirige, si avverte subito che non furono vanamente pronunziate e che ad esse ben corrisposero i fatti.

Andrea Guardi, scultore fiorentino del secolo xv. *Seduta ordinaria della Kunstgeschichtliche Gesellschaft di Berlino. (10 ottobre 1902).*

Comunicazione del dott. P. Schubring su « Andrea Guardi », uno scultore fiorentino che lavorò in Pisa circa la metà del secolo xv. Sapevamo già di un maestro Andrea da Firenze che dimorò in Pisa tra il 1451 e il 1464: nel 1451 fece un altare per la cappella di S. Ranieri, nel Duomo, – e ne dobbiamo forse riconoscere gli avanzi in tre bassirilievi raffiguranti le Virtù, in Camposanto –: fino al 1462 lavorò alle finestre del Camposanto con suo fratello, maestro Guardi. Un Bernardino di maestro Andrea Guardi nel 1478 lavorava ad una pila pel Duomo: allora, il nome del nostro artista sarebbe: Andrea di Francesco Guardi da Firenze: e potrebbero esser di lui i sei bassirilievi, con le allegorie della Virtù, nel Coro di S. Maria della Spina; bassirilievi attribuiti dai documenti ad un Andrea da Firenze, e da taluni ad Andrea di Lazzaro

[1]) Il Vasari dice che soffriva di *parletico,* che è ben altra cosa.

Cavalcanti da Buggiano, nonostante le differenze dello stile. Oltre questi rilievi, ecco, secondo lo Schubring, l'elenco delle opere che Andrea Guardi compì in Pisa: Le tre allegorie per l'altare di San Ranieri – tre tabernacoli, uno nel Museo Civico, uno in San Michele al Borgo, uno in Santa Caterina: il primo simile a quello di Bernardo Rossellino in Santa Maria Nuova (di Firenze) e più a quello di Santa Chiara che è oggi nel South-Kensington Museum – due Madonne in Camposanto – una nella parete orientale del Duomo sopra la porta di Bonanno – una quarta nella raccolta Kann in Parigi – finalmente la tomba Ricci in Camposanto. Da queste opere si possono rilevare i caratteri dell'arte di Andrea Guardi: egli continuò la maniera di Donatello; forse conobbe anche ed imitò Michelozzo, e dopo la partenza di Donatello frequentò, come molti altri, la bottega di Bernardo Rossellino. In Firenze, non conosciamo nessuna opera del nostro Andrea: forse – suppone lo Schubring e non sappiamo su qual fondamento – gli si potrebbero attribuire i bassirilievi nel cortile del Palazzo Medici. Torneremo sull' importante memoria non appena lo Schubring l'avrà pubblicata con più largo appoggio di notizie e di prove.

G. P.

NOTIZIE VARIE

Il Capolavoro sconosciuto sarebbe secondo il Dott. Romualdo Pántini, che lo illustra nel *Marzocco* dell' 11 gennaio, la lunetta di scuola robbiana esistente nel corridoio dell' Ospedale di S. Maria Nuova, che l'egregio critico non esita di attribuire addirittura a Luca. La lunetta, che sino dall'estate dell'anno scorso fu vista ed apprezzata, secondo il suo giusto valore, da molti intelligenti e studiosi d' arte, non manca nel suo complesso di un certo effetto drammatico; ma nessuno vorrebbe, dopo matura riflessione, pronunziare il nome del grande scultore fiorentino davanti a quelle figure di forme così grette e meschine, dalle estremità scorrette, dalle pieghe sommariamente e superficialmente intese e riprodotte.

Sarebbe quindi stato meglio ritardare di qualche po' la solennità del troppo affrettato battesimo, e non pure d'un *capolavoro,* ma del *capolavoro sconosciuto!*

Il furto di una Opera Robbiana. — L' insigne opera d' arte, di cui dobbiamo lamentare la perdita e che da un antico tabernacolo posto sulla via del Mugello fu trasportata nel 1890 nell'Oratorio della Confraternità della SS. Annunziata presso Calenzano, rappresentava una Deposizione: nel centro la Vergine seduta ai piedi della Croce teneva sulle ginocchia il corpo del Redentore sorretto alle due estremità dalle Marie. In alto una Gloria d'Angioli. Le figure bianche su fondo azzurro erano di grandezza poco minore del vero e tutta la composizione aveva all' intorno un fregio finissimo di frutte, foglie e fiori a colori svariati. Nella parte inferiore si leggeva la seguente iscrizione: *O vos omnes qui transitis per viam attendite et videte si est dolor sicut dolor meus.* Questa scultura era attribuita a Luca della Robbia.

Noi non siamo in grado di dare agli studiosi un'idea più precisa del pregevole lavoro scomparso perchè non ne fu mai eseguita la fotografia. Anzi, a tal proposito ci permettiamo raccomandare a chi spetta, che alle schede inventariali degli oggetti i quali abbiano pregio per l' arte o interesse per la storia, e che si conservano nelle chiese delle nostre campagne o anche sulle pubbliche vie, in luoghi non facilmente accessibili, si aggiunga la riproduzione fotografica loro. Ciò servirà meglio a guarentirli da possibili sostituzioni e darà anche modo alle Autorità e al pubblico di apprezzarne tutta l' importanza.

Per Masaccio. — Il comitato costituitosi per celebrare il centenario dalla nascita di Masaccio, ha deliberato di commemorare l'in-

signe artista con un discorso che Gabriele d'Annunzio ha promesso di tenere nella seconda quindicina del prossimo aprile nel teatro di San Giovanni in Valdarno. Frattanto di Masaccio hanno già parlato il dott. Romualdo Pántini, con una elaborata conferenza tenuta nelle sale della *Pro Cultura,* e l'avv. Lupi nel paese natio del pittore.

Nell'adunanza che il Comitato stesso tenne in Firenze, in una sala della Biblioteca Laurenziana, fu pure espresso il voto che la cappella de' Brancacci nella Chiesa del Carmine sia ridotta a migliori condizioni di luce e che sieno tolte quelle aggiunte dei secoli posteriori che ne deturpano l'armonia e distolgono inopportunamente l'occhio del visitatore dall'ammirazione dei celebri affreschi.

Per Santa Croce. — Per rimanere ammirati del tempio di Santa Croce basta conoscere come nella sua Cantica *I Sepolcri* lo abbia sublimato Ugo Foscolo. L'arte si è rivelata anche in Santa Croce, ma ciò che rende venerando quel luogo per tutti sono le spoglie dei famosi che vi riposano.

L'Italia dice dunque di amare quel sepolcreto; ma se veramente lo ama perchè non ne provvede al decoro? Santa Croce aveva un portico sul lato nord, che si affittava per avere i mezzi di provvedere annualmente a quell'edifizio; insistei per dieci anni perchè si riparasse a quella vergogna, per la quale alla fine trovai ascolto nell'onorevole Ferdinando Martini, e quella vergogna cessò. Ma chi provvederà a quel tanto che manca a restituire quella fabbrica all'antico decoro? Chi provvederà alle 16 finestre che in Santa Croce stanno chiuse con mattoni in luogo di vetri e senza più un solo affisso? È a questo modo che si provvede a un edifizio che si dice esserci caro?

Che parlare di arte per Santa Croce quando quel tempio si conserva così?

Delle cose dell'arte in Santa Croce, dunque in altra occasione; oggi per essa si parli delle riparazioni urgenti, non di altro.

(*Pietro Franceschini*).

Nella **Strenna Dantesca,** *compilata da Orazio Bacci e G. L. Passerini* (Firenze, Lumachi, 1903), indichiamo i seguenti scritti che attengono alla storia dell'arte: I. Del Lungo, *Le case degli Alighieri in Firenze* (con riproduzione del disegno di restauro dell'architetto Castellucci); I. B. Supino, *Le medaglie di Dante nel Museo del Bargello* (con tre tavole fuori testo). Il volume contiene scritti importanti di Giosuè Carducci, A. Fogazzaro, F. D'Ovidio, G. Mazzoni, G. Mestica, ecc.

RECENTI PUBBLICAZIONI

Elfried Bock. *Cornici fiorentine e venete, gotiche e della Rinascita.* F. Bruckmann. Monaco, 1902.

Bibliografia internazionale. *Storia dell'Arte:* edita da Art. v. Jellinek. Anno primo, 1902. Fascicolo 1°, aprile; fascicolo 2°, luglio. Berlino. B. Behr. Ne escono 6 fascicoli ogni anno. L'abbonamento annuale è di dieci marchi.

Scano Dionigi. *Cagliari medievale.* Impressioni d'arte. Cagliari, 1902.

I. B. Supino, *Direttore-responsabile*

UN BRONZO DI DANIELE DA VOLTERRA

NEL R. MUSEO NAZIONALE DEL BARGELLO

Uno dei bronzi della raccolta fiorentina nel Museo Nazionale del Bargello rappresenta un uomo nudo nell' atto di colpire con la destra sollevata un altro uomo, che, tenendo i ginocchi a terra, l'ha afferrato per le

Gruppo in bronzo
(Museo Nazionale)

Particolare del quadro:
La strage degli Innocenti (Galleria Uffizi)

gambe e tenta con uno sforzo supremo di rovesciarlo, mentre un terzo giace come morto disteso sul terreno, sotto le gambe dell'inginocchiato.

Si è creduto che il gruppo, prima attribuito a Michelangiolo poi a Giovanni Bologna, raffigurasse Sansone in atto di uccidere i Filistei; ma nella mano chiusa del supposto biblico eroe è un frammento di un'asta; onde nel soggetto, più che la rappresentazione di una vittoria conseguita

dal personaggio principale, deve riconoscersi quella dello svolgimento di una lotta.

Questo bronzo, che misura cent. 31 di altezza e di cui il Museo possiede due esemplari (uno dei quali presenta una leggera variante nell'atteggiamento della figura in piedi), è secondo noi da attribuire a Daniele da Volterra che esercitò ad un tempo la pittura e la scultura, e del quale, nello stesso Museo, si conserva il ritratto in bronzo di Michelangiolo.

❦

Il Vasari racconta che Daniele da Volterra essendo gran tempo che non era stato nella città natìa, vi andò prima di ritornarsene a Roma « e vi fu molto carezzato dagli amici e parenti suoi; ed essendo pregato di lasciare alcuna memoria di sè nella patria, fece in un quadrotto di figure piccole la storia degl'Innocenti, che fu tenuta molto bell'opera, e la pose nella chiesa di San Piero. »

Il quadro stette al suo posto fino al 1782, nel quale anno il granduca Pietro Leopoldo lo acquistò per collocarlo nella tribuna della Galleria degli Uffizi donde poi fu tolto e posto nei magazzini in attesa di essere, in un prossimo riordinamento, esposto fra le pitture della Scuola toscana.

Il Bottari afferma che una delle principali figure di quei satelliti di Erode fu copiata da un modello d'Ercole che uccide Cacco, preparato dal Buonarroti per iscolpire il gruppo colossale di marmo da collocarsi sul canto della ringhiera di Palazzo Vecchio, il quale gruppo fece poi Baccio Bandinelli. E Michelangiolo aveva fatto proponimento – come narra il biografo – di scolpire « un gigante in persona di Ercole che uccidesse Cacco, per metterlo in Piazza accanto al Davitte gigante, fatto già prima da lui, per esser l'uno e l'altro e Davitte ed Ercole insegna del palazzo »; e aveva preparato per questo lavoro « più disegni e variati modelli. » Ma, se appare evidentissima la derivazione dal nostro bronzo, dell'episodio colorito nella tavola del Ricciarelli, ove uno dei soldati di Erode sta per colpire una donna caduta ai suoi piedi col bambino in braccio, non ci pare il caso di mettere innanzi il nome di Michelangiolo, anche perchè il bronzo non rappresenta per nulla Ercole che uccide Cacco; mentre la evidente rassomiglianza fra il gruppo modellato e quello dipinto dà piuttosto sicuro argomento per assegnare la scultura allo stesso autore della tavola.

Daniele da Volterra, per meglio rendersi conto della struttura del corpo sotto l'azione di determinati movimenti, per meglio interpretare le forme così mosse ed energiche delle sue figure, ne studiò prima il nudo; poi le tradusse sulla tavola mantenendo ai due personaggi principali lo stesso carattere e lo stesso atteggiamento, coprendoli solo in parte con le vesti sotto le quali il nudo si delinea anche troppo visibilmente.

Il Vasari racconta che per Monsignor della Casa, il quale aveva cominciato a scrivere un trattato delle cose di scultura, Daniele da Volterra fece « il modello di un David di terra finito, e dopo gli fece dipingere ovvero ritrarre in un quadro il medesimo David che è bellissimo. » L'artista, per la riproduzione di questo episodio, ha seguito lo stesso metodo; ma molto superiore si dimostrò nel piccolo bronzo. In esso, se pur si scorge un po' troppo l'influsso michelangiolesco, per l'esagerato sviluppo delle forme, per l'energia dei movimenti e per il complicato aggrupparsi delle figure, ritroviamo però un'impronta vigorosa ed un fare energico; pregi che invano si ricercherebbero nella vuota e convenzionale traduzione del motivo nella tavola da lui colorita. I. B. SUPINO.

LES FIGURES DE VERTUS DE LA MERCANZIA
PIERO DEL POLLAIUOLO ET BOTTICELLI

Le musée des Uffizi possède sept tableaux, représentant les trois vertus théologales et les quatre vertus cardinales, qui proviennent de l'ancien tribunal de la *Mercanzia* (tribunal de commerce) de Florence. Les livres des déliberations de la Mercanzia nous fournissent au sujet de ces œuvres et de leurs auteurs des renseignements très complets.

En date du 18 août 1469, nous trouvons [1]):

.... deliberaverunt quod virtus caritatis, videlicet figura et imago caritatis que est picta seu designata in pariete seggii sex consiliorum dicte universitatis vel alia figura dicte virtutis, prout videbitur infrascripto pictori, fiat et fieri debeat in dicto loco, colorata et ornata bene et optime, prout decet, et propterea dictum opus fiendum locaverunt Piero del Verrocchio (sic) [2]) pittori, et quod illam facere teneatur et debeat et perfecisse durante tempore eorum officii, et quod propterea custodes actorum dicte universitatis mutuent de pecunia dicte universitatis dicto Piero l. centum p. et ponant eum debitorem.

Une délibération du 27 septembre confirme et compléte la précédente [3]):

.... considerato quod per officium dictorum sex fuit locata ad faciendum pictura virtutis caritatis pro illa ponenda in loco ubi est similis pictura in sala magna

[1]) Archivio di Stato di Firenze. Mercanzia. Deliberazioni dell' ufficiale e dei sei di Mercanzia. Libro segnato 305. C^{a} 44.

[2]) Evidemment un lapsus calami. Il faut lire « del Pollaiuolo ». L'erreur s'explique par le fait que Verrocchio travaillait alors déjà au groupe commandé par la Mercanzia pour le tabernacle d'Or San Michele.

[3]) Archivio detto. Ibidem. C^{a} 84.

inferiori Piero.... (sic) del Pollaiuolo pictori, et quod ad hoc ut possit laborare et dare principium dicto operi dicti sex fecerunt mutuare ei l. centum p. a Jeronimo custode actorum dicti universitatis et pro eo habuit a Francesco de Cambinis.... deliberaverunt.... quod dictus camerarius de dicta pecunia universitatis solvat dicto Jeronimo l. centum, cum hoc quod dictus Pierus pictor non possit habere dicta occaxione, nec sibi solvi possint plures pecunie nec possit vel debeat fieri mercatum et pretium dicti laboris nisi per partitum et deliberationem fiendam per sex et consules quinque maiorum artium qui per tempore fuerint, ut est moris et juris in similibus, cum hoc quod dictus Pierus stet [1]).... merced. dicti operis, et quod eius frater Antonius stet et remaneat obligatus pro dicta quantitate, ut erat ante, et operarii pilastri siti in S. Michaeli in orto, videlicet in pariete S. Anne, sub signo dicte universitatis, sint etiam operarii dicti operis picture.

Suit une délibération du 18 décembre conçue en ces termes [2]):

Supradicti sex omnibus insimul collegatis in loco ipsorum solite residentie pro infrascriptis tractandis et examinandis simul cum prudentibus infrascriptis viris consulibus quilibet eorum sue artis, videlicet Guidetto de Guidettis pro arte kalimale, Francesco de Chocchis pro arte cambii, Maso Luca de Albizis pro arte lane, Bernardo de Antinoris pro arte porte S. Marie et Nero de Rinuccinis pro arte aromatorum electis et deputatis.... ad praticandum, examinandum, intelligendum et conferendum quid faciendum sit de pictura jam incepta de septem virtutibus, videlicet tres theologicis et quatuor cardinalibus, videlicet an sit persequendum in opere jam incepto per viam picture vel aliter, et cui seu quibus locetur tale opus, et de mercede debita vel debenda, et de virtute caritatis jam picta per Pierum del Pollaiuolo, et reliquis circumstantibus. Et visa una ex dictis figuris designiata per Andream del Verochio, et auditis dicto Piero et Antonio ejus fratre, et considerato quod plures pictores sunt qui vellent facere et pingere unam ex dictis virtutibus,... misso inter ipsos sex et consules partito ad fabas neras et albas et detempto omni modo, etc. deliberaverunt et declaraverunt quod totum dictum opus et omnes dicte figure fiende locetur et locentur dicto Piero del Pollaiuolo, et quod ipse habeat et habere debeat pro suo labore et mercede et pro lignamine et coloribus et auro et reliquis omnibus pluribus expensis pro dicta figura caritatis iam facta in totum floren. viginti largos. Et quod similiter habeat et habere debeat de reliquis sex figuris predictis restantibus fieri, videlicet flor. viginti larg. de qualibet et pro qualibet earum ad omnes suas expensas lignaminum et aliorum quorumcumque. Et quod dictus Pierus teneatur et debeat omnibus tribus mensibus initiandis die primo ianuarii proxime futuri dare perfectas duas ex dictis figuris et virtutibus. Et quod ipse teneatur et debeat meliorare et non peiorare a prima figura ad declarationem illorum qui deputabunt ad vigilandum et operandum quod predicta fierint bene et diligenter, et debito, et forma, et tempore. Et quod etiam interim durante quolibet ex dictis laboreriis, etc., de tribus mensibus in tribus mensibus ipse Pierus habeat

[1]) Les quatre mots suivants me sont restés indéchiffrables.

[2]) Archivio detto. Ibidem. C^{a} 159 t^{o}.

ante opus perfectum duarum figurarum tradendarum omnibus tribus mensibus, videlicet de tempore in tempore a dicta universitate pecunias condecenter et temperate, adeo quod possit ducere et habere necessaria pro ipso opere perficiendo et etiam ultra pro suis indigentiis discrete, habendo semper respectum ad opus factum, adeo quod non solvatur sibi plus quam vel idem quod laboraverit, sed quod semper dicta universitas sit debitrix et satis. Et quod semper finitis et positis duabus figuris satisfiat sibi integraliter de dictis duabus figuris et fiat nova reiteratio solutionis de reliquis, ut supra. Et quod etiam dictus Pierus teneatur prestare fidem de bene serviendo et perficiendo opere et de faciendo debitum in omnibus.

Et hoc presente, intelligente et ratificante dicto Piero et Antonio eius fratre cum eo....

Le 21 décembre on trouve la mention suivante d'un payement fait à Andrea del Verrocchio [1]):

Andree.... (sic) del Verrocchio sculptori, et pro eo Boninsegne de Actavantibus, l. octo p. pro mercede et labore unius figure virtutis fidei per eum facte pro designo virtutum pingendarum et ponendarum in sala magna domus dicte universitatis, quam quantitatem l. otto dictus Boninsegna teneatur et debeat ponere ad computum ubi habet debitorem dictum Andream vel dictam universitatem de libris xxv mutuatis dicto Andrea per ipsum Boninsegnam occaxione figure fiende per dictum Andream per dictam universitatem in pilastro dicte universitatis sito in pariete oratorii S. Anne civitatis Florentie.

A la même date (21 décembre) une nouvelle délibération répète, en termes à peu près identiques, celle du 18. Elle stipule en outre qu'une commission, composée de deux des six de la Mercanzia alors en fonction et de deux des six qui seront en charge lorsque les figures seront terminées, appréciera si le peintre a satisfait à ses engagements.

Le 17 mai 1470 [2]) on nomme membres de cette commission Giovanni d'Antonio di Salvestro di Ser Ristoro et Luca d'Agostino Capponi que l'on adjoint aux deux membres nommés par les six sortis de charge à la fin de décembre: Tommaso Soderini et Bernardo Salviati.

En date du 18 juin [3]), nous trouvons:

Botticelli pittoris fl. XL pro parte (Ces mots sont écrits en marge).

Supradicti sex insimul, etc., advertentes quod, dato quod de mense decembris proxime preteriti per tunc officium sex et consules quinque maiorum artium, servatis servandis, fuerit locata pictura virtutum in sala magna terrena domus dicte universitatis Piero.... (sic) del Pollaiuolo pictori ad rationem fl. 20 larg. pro qualibet, nichilhominus postea de mense maii proxime preteriti per medium domini Thomaxii de Soderinis....

---

[1]) Archivio detto. Ibidem, 165 t°.

[2]) Archivio detto. Mercanzia. Libro segnato 306. C^a^ 118.

[3]) Ibidem, C^a^ 147.

Et c'est tout! Le notaire a omis d'écrire le reste de la délibération et s'est contenté de noter encore en marge: « Sandro di Mariano. » Nous ignorons ainsi les motifs qui ont déterminé les six à enlever à Piero del Pollaiuolo une partie de la commande; nous apprenons seulement qu'ils l'ont fait sur les instances de Tommaso Soderini [1]). La somme de 40 florins indiquée en tête de la délibération porte à croire qu'on avait alloué deux figures à Botticelli. Le fait est qu'il n'en exécuta qu'une seule.

Sandro Botticelli. - *La Fortezza*

Le 2 août on solde à Piero del Pollaiuolo le payement de deux des vertus [2]):

Piero Jacobi del Pollaiuolo pictori fl. viginti quinque larg. pro residuo et integrali satisfactione.... picture et laborerii.... duarum figurarum, videlicet secunde et tertie, videlicet temperantie et fidei....

Le 18 août je trouve la mention du payement fait à Botticelli [3]):

Sandro Mariani Botticello pictori fl. decem larg. pro resto flor. xx larg. eidem debitos a dicta universitate pro pictura per eum facta de virtute fortitudinis in sala domus dicte universitatis.

La note du payement des trois dernières figures faites par Piero del Pollaiuolo manque, sans doute par suite de négligence du notaire, qui ne remplissait pas toujours consciencieusement son office.

Je n'ai pas besoin d'insister sur l'importance de ces documents si complets et si explicites. Notamment en ce qui concerne la chronologie de l'œuvre de Botticelli ils sont précieux, car il nous fournissent un point d'appui pour l'analyse de l'évolution du style de l'artiste dans sa jeunesse.

Jacques Mesnil.

---

[1]) Nous savions déjà par l'*anonimo Gaddiano* que Messer Tommaso était un protecteur de Botticelli: il voulait même l'engager à prendre femme, mais l'idée du mariage épouvantait le peintre!

[2]) Archivio detto. Mercanzia. Libro segnato 307. C^{a} 31.

[3]) Ibidem, C^{a} 41 t^{o}.

VINCENZIO DANDINI E LA VESTE DEL SAVONAROLA

Pubblico questi brevi ricordi inediti di Vincenzio Dandini non per l'artista – che fu mediocre pittore – ma per la importante e curiosa notizia che contengono, dalla quale si apprende che il Dandini e Michelangelo Targioni erano in possesso della cappa già appartenuta a Fra Girolamo Savonarola; che il Padre Inquisitore di Firenze tentò di averla nelle mani; che il Dandini piuttosto che privarsi della preziosa reliquia, si fece spergiuro dichiarando all'Inquisitore che i frati di San Marco e non lui erano in possesso dello storico e prezioso indumento. Costretto poi a mettere in scritto la sua dichiarazione, lo fece senza scrupolo di coscienza.

Il codicetto da cui trassi copia di questi ricordi è quello segnato col N. 50 della raccolta Targioni Tozzetti della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. È un miscellaneo tutto di pugno del Dandini, che alle notizie veramente utili ha mescolate quelle insipide, come ad esempio l'acquisto della bracia e il prezzo che aveva pagato ciascuna balla al braciaiolo!

G. Baccini.

RICORDI DI VINCENZIO DANDINI, PITTORE (1660-1663)

A dì 20 novembre 1660, il Sig.r marchese degli Albizi mi dette scudi 150 per resto di un quadro che gli feci, nel quale figurai il Popolo ebreo quando offerisce l'oro et l'argento et altre cose preziose per fabbricare il Tabernacolo.

A dì 24 riscossi scudi 15 per prezzo di due quadri.

A dì 25 scudi 6 per fattura d'un quadro fatto al Ruoti.

A dì 9 dicembre ebbi lire 80 dai Sigg.ri Celli per a buon conto di dua quadri che gli fo per mandare a Napoli, ne' quali c'è un S. Gio. Battista e S. Girolamo.

12 febbraio [1]). Gridai col Sig. Lorenzo Giacomini, Guardaroba della Granduchessa, per avergli (come altra volta) dimandato quello dovevo avere per rassettatura del quadro dell'Aurora di mia mano, quale si era guasto, et io lo rimandai per fino dell'anno passato, nel mese d'aprile, et ancora non sono stato sodisfatto; però ogniuno si guardi del servire in Corte, perchè, disse il sopradetto Sig.r Giacomini, che i Padroni voglion esser serviti e pagare quando gli piace, al che risposi che io avevo servito e non ero stato pagato.

A dì 6 aprile [1661] mi fu pagato scudi 16 dall'Ill.mo Sig.r Lutozzo Nasi per prezzo di due aovati.

A dì 8 detto – Portai al Rev. P. Basilio Pica la cappa fatta ad inmitazione di quella del Rev.mo Padre fra Girolamo Savonarola, già che non potette avere l'originale che di presente posseghiamo noi Michelangelo Targioni et io Vincentio Dandini, et il detto Rev.mo Padre Pica ci dette una sua cappa vecchia per fare la detta cappa, ma ne avanzò un pezzo quale lo tenghiamo appresso di noi per memoria di questo buon Padre, et anco

---

[1]) *Ab Incarnatione* — Stile fior.

per testimonianza che la nostra è l' originale, et perciò ho fatto il presente ricordo questo dì et anno sopra detto 1661 in Fiorenza.

A dì 19 marzo, ultima festa di Pasqua, a ore 18 in circa, si partì il Rev.^{mo} Padre Pica Domenicano, avendo predicato in S. Maria Novella con gran concorso et utile delle anime.

16 agosto 1661 – Ferdinando Tacca fu bastonato da.... Generini.

18 detto – Morì Michel Noferi mio scolaro, asmatico.

6 dicembre – Non serrai bene la bottega, sì che la mattina la trovai aperta senza che mi fussi tolto cosa alcuna, per grazia di Dio, però si stia avertito e si spinga la porta.

24 gennaio – Pagai al mio fratello [1]) lire quindici, soldi 12, tanti furno di mia parte per mancie e presura di Pietro Giannetti nostro nipote, quale facemmo pigliare il dì 19 detto per non aver voglia di far bene nessuno.

1 febbraio – Abbruciò il Palazzo de' Pitti.

4 aprile 1662 – Si gettò la campana grossa di S. Maria Novella.

A dì 17 giugno abbruciò circa a ore 17 i carri che vanno la mattina di S. Giovanni e non rimase illeso altro che quello di Barga, essendo stati fatti nel 1527.

A dì 4 novembre – Ricevetti dal Sig.^{r} Gio. Batt. Ubaldini lire 180 per resto di un quadro per il Sig.^{r} Antonio Peruzzi, quale costò lire 200.

7 detto – Riscossi scudi 20 dalla Sig.^{a} Granduchessa dopo 31 mese ch' io l' avevo servita — *Laus Deo!* —

14 detto – Detti al Sig.^{r} Niccolò Antinori lire 82 per cavare di prigione Piero Giannetti e gli detti di mia proprii denari.

15 gennaio – Mandai via dua scolari, cioè Paolo Antonio Romagnuolo, e Cosimo del Fiorentino, et il 18 mandai via il Veneziano, altro mio scolaro.

A dì 17 aprile 1663 – Io Vincenzio Dandini fui chiamato al Santo Uffizio e comparvi il dì 18 detto. Il Rev.^{mo} P. Inquisitore mi domandò se io avevo la cappa di Fra Girolamo Savonarola, et io risposi di non l' avere, ma che la tenevano i Padri di S. Marco. Il dì 22 detto fui interrogato sopra l' istesso caso obbligandomi al giuramento, al che io risposi che quello non era Foro competente per quella materia, poichè si poteva tenere; pure allegandomi il Padre Cancelliere del S. Uffizio che io ero testimonio e non reo, giurai e feci l' attestazione.

A dì 8 maggio il Senatore Niccolò Guasconi fece buttare a terra il tetto nominato de' Raugei con la pancaccia che vi era sotto, quale serviva di raddotto di giuocatori e simile canaglia.

9 agosto – Tra l' ore otto e le nove nacque il primo figliuolo mastio al Ser.^{o} Gran Principe Cosimo di Toscana [2]), e si fece i fuochi tre sere et al Palazzo de Pitti vi erano due fonti di vino e si buttarono molti danari, et il Sereniss.^{o} Cardinal decano fece ancor egli una fontana di vino che si dispensava ai poveri con molto ordine.

Non voglio lasciar di narrare come la mattina che si sentì la nuova si sollevò molta plebe et in particolare i battilani e vetturini, i quali saccheggiavano tutto il grano e le some del vino che entravano nella città et altre cose, sì che fu per molti assai danno, ma vi fu posto rimedio col carcerarne circa a venti, e vi stettero prigioni da quattro giorni.

---

[1]) Cesare Dandini.

[2]) Ferdinando Gran Principe di Toscana, morto, nel fiore degli anni, l'anno 1713

APPUNTI D'ARCHIVIO

DONATELLO. — Ho spigolato queste notizie di Donatello per entro un *Libro di debitori e creditori,* segnato *A,* 10, che fu scritto da Stoldo di Lamberto di Lionardo di Stoldo Frescobaldi e si conserva ancora nell'Archivio di questa antica nobilissima famiglia. Devo alla cortesia squisita del marchese Ferdinando Frescobaldi, che qui vivamente ringrazio, l'aver potuto ricercare e pubblicare queste notiziole, dalle quali si ricava che dal 1421 al 1426, almeno, il grande scultore abitò una casa nel Fondaccio di S. Spirito allato alla Piazza Frescobaldi, probabilmente la prima a destra entrando nella via S. Spirito, che appartenne ai Frescobaldi, i quali vi apposero il loro stemma, come ancora si vede sulla facciata che guarda la Piazza. P. PAPA.

(Arch. FRESCOBALDI. *Libro di Debit. e credit.,* segnato *A,* 10).

C. 27ᵇ. — Donatello di [1]) m° d'intaglare de' dare per pigione d'un anno d'una chasa tiene del nostro chome apare diripeto da dì primo di magio 1421 a dí primo di magio 1422. tochanne f. VII.

E de' dare f. quatordici per pigione di detta chasa a chomune di tutti noi per un anno a dí primo di magio 1423. tochanne f. VII.

E de' dare di parte per la metà di pigione d'una chasa tiene di noi infino a dì primo di magio 1424. f. VII.

E de' dare in fino da ....bre [2]) 1421 per un chongno di vino vermiglo ebe del nostro di sedici. f. IV.

E de' dare per parte de la metà di f. IV inpromessemi per Francesco Gianbonelli davinchone [3]) posto debitore in questo a c. 18. f. II.

C. 28ª. — Donatello di m° d'intaglare tornò insino a dí primo di magio 1421 in nnostra chasa a chomune di noi quatro fratelli posto nel fondacio a lato alla piaza de' freschobaldi per pregio di f. 14 l'anno.

E de' avere a dí 24 di gienaio 1424 f. ventisette d'oro. posto debitore dare in questo a c. 47 per r° di questa ragione. f. XXVII.

C. 18ª. — Franceschо di Paghоlo Gianbonelli de' avere a dí.... f. IIII impromesse per lui Donatello nostro pigionale. posto debitore per f. II per l'uno a metà in questo a c. 28. f. IV.

C. 46ᵇ. — Donatello di intaglatore nostro pigionale in una chasa nel fondacio a chomune con Gherardo de' dare a dí 24 di gienaio 1424 f. ventisette d'oro. posto debitore avere in questo a c. 28 per r° di quella ragione. f. XXVII.

---

[1]) Lo spazio è lasciato in bianco nel documento originale, evidentemente per accogliervi il nome paterno dello scultore, che poi non fu piú segnato.

[2]) Non si legge il nome del mese per essere svanite le lettere.

[3]) Cosí parmi di dover leggere questa parola, la cui scrittura è molto sbiadita.

E de' dare per la parte nostra d'uno anno de la pigione de la chasa dove gli sta a f. 14 l'anno da dì primo di magio 1424 a dì primo di magio 1425 f. VII.

E de' dare per pigione d'un anno di detta chasa per la parte nostra da dì primo di magio a dì ultimo d'aprile 1426 per f. XIV l'anno f. VII.

E de' dare a dì 9 d'otobre 1427 per b. X di vino vermiglo f. . . . .

C. 47ª. — Donatello di intaglatore de' avere a dì XVII d'aprile f. ventisei ebe Stoldo proprio per lui da Filipo di Vanni Rucielai camerlingo de l'opera di S. Riperata. posto Francescho di Filipo e chonpagni che debino dare in questo a c. 55. f. XXVI.

E de' avere a dì IIII di magio f. tre che ebe Stoldo proprio per lui da Tommaxo di Lionardo Freschobaldi pagholi a Francesco di Filipo e chonp. in somma di f. 14. posto il detto Francescho li deb. dare in questo a c. 54.

C. 54ᵇ. — Francescho di Filipo e chonp. deono dare a dí 16 d'aprile f. 26 che ebono da Stoldo proprio i quali ebe da Filipo di vanni Rucielai camerlingo de l'opera di S. Liperata per Donatello intaglatore. posto debitore avere in questo a c. 47. f. XXVI.

❦

Pitture d'Alesso Baldovinetti nella cappella de' Gianfigliazzi in S. Trinita. – Da un *Bastardello* esistente fra le carte dello Spedale di San Paolo de' Convalescenti, intitolato *Richordi B* (Archivio del R. Arcispedale di S. Maria Nuova) trascriviamo le prime pagine.

1470

In questo quaderno farò richordo di tutte le spese farò nella chappella maggiore di Santa Trinita, cioè oro azurro verde lacha con ogni altri cholori e spese che achadranno in detta chappella chosì siano rimasi dachordo meser Bongianni Gianfigliazzi aloghatore e padrone di detta chappella chome appare per una scrita soscritta di sua mano laquale io tengho.

1470

Chonprai addi 9 dimarzo anno detto libre 2 e oncie 9 d'azurro di mangnia da chardinale del Bulletta per pregio di soldi 26 l'oncia fu azurro sottile.
L. 42, S. 18.

E a di 12 di marzo anno detto, chonprai libre 4 e oncie due emmezo d'azzurro di mangnia per pregio di soldi 33 l'oncia L. 83, Sol. 6.

1471

E addi venti di marzo chonprai libre. 6. di verd'azzurro per pregio di soldi 14 l'oncia L. 50, Sol. 8.

E addi. 25, di marzo chonprai libre. 26. di più cholori chostorono tutti insieme lire. 28. cioè lire ventotto. L. 28, Sol. — den. —

E adi 28 d'aprile anno detto chonprai sedici quaderni di fogli reali da straccio per soldi. 5. el quaderno per fare gli spolverizi de' profeti e altri spolverizi accaggiono indetta volta. L. 4, S. — d. —

E adi. 31. daprile anno detto chonprai libra una e oncie. 7. dazurro di mangna da uno tedescho in una vescicha per pregio di soldi 31 l'oncia. L. 29, S. 9, d. —

1471

E addi 24 di maggio anno detto chonprai libre 4. e oncie 5 di giallo cioè arzicha per detta chappella per pregio di soldi. 13. l'oncia. L. 34, S. —

E addi. 24. di luglio chonprai libre quatro d'olio di seme di lino per pregio di soldi 4 la libra. L. 16.

E addi 29 d'aghosto chonprai da Bernardino di Venturo che fa e' pennegli pennegli. 58. di vaio tra grossi e sottili l' uno per l'altro grandi e ppiccholi. L. 1, S. 12.

E adi 29 d'aghosto spesi tra vasegli nuovi e pentolini e setole e spagho per far pennegli di setole e pportatura di chassette e chap̄[r]e ? per a servitio di detta chappella. L. 3, S. 5.

E addi primo di settenbre anno detto chonprai oncie cinque di largo fino per pregio di soldi 14 l'oncia in tutto L. 3, S. 10.

E addi 25 di settenbre detto anno detto chonprai libre dua d'azzurro di mangnia da Giovanni d'Andrea vetraio per pregio di soldi. 25. l'oncia disse era d'un suo chonpare chorriere l'avea rechato da Vinegia e volle detto giovanni soldi 4 per andare abbere. L. 30, S. —

1472

E addi 12 d'aprile anno detto chonprai libre cinque d'azurro di mangnia cioe biadetto per fare el letto sotto lazurro fine el quale chonprai da Lorenzo di Piero dipintore in Borgo Sant'appostolo per pregio di soldi 5 l'oncia. L. 15, S. —

E addi 13 di giungno anno detto chonprai da Domenicho battiloro pezi mille setteciento d'oro fino in due volte la prima, fu cinqueciento; la sechonda, mille dugiento, messo in sollo stangnio per pregio di lire sesantuna. L. 61, S. —

E addi 15 di giungnio chonprai da Giovanni battiloro detto Rosso pezzi cinqueciento d'oro fine messo in sullo stangnio per pregio di lire diciotto. L. 18, S. —

E addi 23 di giungnio anno detto chonprai pezzi quattromila d'oro fine per pregio di lire tre e soldi quattro el cientinaio da uno gienovese, cioè, oro battuto a Ggienova. L. 128, S. —

E addi 28 di giungnio anno detto chonprai fogli ottantasei di stangnio giallo per mettervi suso l'oro intutto chostò L. 8, S. —

E addi 9 di lulglio chonprai libre otto di vernicie liquida per appichare l'oro insulla volta, cioè, gli ornamenti d'oro fino. L. 3, S. —

1472

E addi 14 di settenbre anno detto chonpra' oncie otto di cinabro fine per fare e' cherubini dell' archo dinanzi di detta chappella per pregio di soldi 2 e danari otto l'oncia. L. 1, S. 1, d. 4.

E addi 13 di giennaio anno detto chonprai libre 2 e oncie dieci d'azzurro di mangnia da uno polacco per pregio di soldi venti l'oncia. azurro chiaro, bello, sottile. L. 34, S. —

Alesso Baldovinetti fece donazione de' suoi beni allo Spedale di S. Paolo col testamento de' 22 maggio 1499 rogato Ser Piero da Vinci (Archivio di S. Maria Nuova, Testamenti, S. Paolo, 1399-1526).

Il *Bastardello,* dal quale abbiamo riportato le prime pagine, è scritto, nella parte ora pubblicata, di mano d'Alesso. Quindi proseguono gli appunti delle spese dello Spedale, erede, per mano di Giovanni di Ser Antonio Vianissi; e la prima di tali spese, in data 29 d'ottobre 1499, è un pagamento a Luca d'Alesso Baldovinetti. *Piero Bagnesi-Bellincini.*

❦

Forzieri da nozze. – Nessuno fra gli eruditi ignora quanto ricchi ed eleganti fossero i cassoni o forzieri, nei quali le antiche spose chiudevano il loro corredo nuziale. Ed oggi pochissimi e mutilati ne rimangono nelle gallerie e nei musei, tanto che sono artisticamente di grande valore. Così acquista pregio ogni documento che in qualche modo possa servire alla storia di questi cassoni: tali documenti non abbondano.

Nell'aprile del 1379 un messo del tribunale di Mercanzia a richiesta di certo Sandro battiloro del popolo di S. Maria Maggiore di Firenze, richiesta accettata ed approvata dal tribunale suddetto, sequestrò e staggì nella bottega di Simone di Lapo Nucci *forzieraio* « due paia di forzieri della maggiore foggia. » Questi forzieri erano obbligati al ricordato Sandro per oro ed argento, valutato sei fiorini, somministrato da lui al *forzieraio* perchè adornasse i forzieri stessi. Simone Nucci avea preso l'oro e l'argento, ma di pagarlo non erasi dato pensiero. Il messo della Mercanzia consegnò i forzieri ad un tal Nencio di Corrado, perchè li tenesse in deposito per conto del tribunale finchè Simone non avesse dato al suo creditore i sei fiorini, od in altro modo non si fosse accordato col medesimo.

(*R. Archivio di Stato di Firenze: Tribunale di Mercanzia, filza 4259* « *Atti straordinari di cause civili* »).

23 aprile 1379.

A petitione di Sandro d'Allamanno battiloro, popolo Sancta Maria Magiore, Bergho Simoni messo del decto offitio raportò al decto offitio et a me notaio della Corte sè adi 19 del presente mese d'aprile, de licentia del decto offitio, avere stagito e racomandato a Nencio di Curado, popolo Sancta Maria Novella, due paia di forzieri della maggiore foggia scholpiti l'uno paio e non l'altro, non compiuti, sicome forzieri e beni del decto Sandro et al decto Sandro obligati pell'oro et ariento che v'è suso, e pello decto Sandro dato a Simone di Lapo Nucci forzieraio; debitore il decto Simone di Lapo del decto Sandro in fiorini sey d'oro, di magiore somma, per oro et ariento per lo decto Sandro dato al decto Simone, e del quale oro et ariento i detti forzieri [sono] guerniti. Et avere comandato al decto Nencio che decti forzieri tengha, guardi e salvi e non gli dea a persona senza licenza del decto offitio, et incontinente comparischa dinanzi al decto offitio a confessare i detti forzieri avere apresso di sè, a quella pena che piacesse torre al decto offitio. *C. Carnesecchi.*

LA *ROBBIA* di SAN SEVERO a LEGRI

Nel numero passato, lamentando la perdita della tavola robbiana rubata dall' Oratorio della SS. Annunziata, annesso alla chiesa di San Severo a Legri, ci dolemmo di non poter dare una più precisa idea dell'importanza di quell'opera d'arte, per il fatto che non ne era stata mai eseguita una riproduzione fotografica. Oggi siamo non meno lieti che sorpresi della buona fortuna che ci è toccata di poter mostrare la bella scultura ai nostri lettori mercè la cortesia di Miss Grahame, la quale consentì che da un suo ricordo fotografico si traesse questa nostra riproduzione.

Nel ringraziare pubblicamente la gentile collaboratrice, non possiamo trattenerci dal rilevare (pigliando anche per noi quella parte di colpa che ci spetta) che non l'ufficio preposto alla tutela degli oggetti d'arte, non un fiorentino, ma una studiosa straniera ci abbia dato modo di apprezzare secondo il suo giusto valore un'opera così eletta. Essa, per quanto si può giudicare dalla riproduzione, mostra evidenti i caratteri della maniera di Andrea, piuttosto che di quella di Luca, com'era stato sinora affermato.

Abbiamo, inoltre, il modo di correggere la descrizione già pubblicata dell'opera stessa, descrizione che, senza l'insperato aiuto della cortese Miss Grahame, anche noi avremmo seguitato a credere esatta. Non le due Marie sorreggono il corpo del Redentore morto, ma bensì *San Giovanni* e la *Maddalena*.

Anche da questa riproduzione che non è certo perfetta, ma è l'unica, d'altronde, che possediamo, s'intravederà la bellezza dell'opera scomparsa; onde più che mai dobbiamo rimpiangere la perdita di così pregiato lavoro e far voti che si possano recuperare le disperse figure affinchè esse tornino all'ammirazione e al culto dei viandanti nel luogo medesimo dal quale furono, senza sufficiente ragione, la prima volta levate.

NOTIZIE VARIE

Il comm. Carlo Fiorilli, direttore Generale delle Antichità e Belle Arti, raccoglie in una nuova pubblicazione, testè uscita alla luce, le notizie delle cose più notabili compiute, nello scorso anno, dall'Amministrazione che egli meritamente presiede, affinchè *tutti sappiano come vanno le cose che sono di generale interesse, specialmente quando hanno relazione con l'uso del pubblico danaro.*

Anche in questo volume, che ha sul precedente il vantaggio di essere compilato con maggior copia di notizie e con più pratici intendimenti, è esposto tutto quanto si è fatto dal giugno del 1901 al luglio del 1902, sia per ciò che si riferisce alla conservazione e al restauro degli edifizi monumentali o di storico interesse, sia per ciò che risguarda il riordinamento e l'incremento delle collezioni artistiche dei Musei e delle Gallerie del Regno.

Il lavoro, veramente straordinario, preparato, o eseguito solo in parte, o del tutto compiuto, dà chiara idea dell'interessamento morale e materiale che l'Amministrazione delle Belle Arti prende a favore del nostro patrimonio artistico, per il quale ben altro occorrerebbe che la tenue somma assegnata nel bilancio nazionale! « Ho fede però – scrive il comm. Fiorilli nella lettera dedi-« catoria al Ministro – che l'E. V. riuscirà « ad appagare anche questo voto; ed è di « buon augurio il molto che l'E. V. ha po-« tuto fare a vantaggio delle antichità e delle « belle arti, com'è da tutti riconosciuto; « basti citare soltanto la legge del 12 giu-« gno 1902 e le altre due leggi per l'acqui-« sto della Galleria e del Museo Borghese e « del Museo Ludovisi ».

« So bene che proprio quella prima legge « italiana per la tutela delle antichità im-« pone, a tutti, nuovi e gravi obblighi, i « quali potranno essere bene adempiuti « quando, nella coscienza di ciascuno, pe-« netri e si afforzi il sentimento che, per « noi italiani, la conservazione del patrimo-« nio d'arte è, non solo speciale titolo di « onore, ma altresì opera di sano patriot-« tismo e di benintesa tutela dei nostri in-« teressi ».

Auguriamoci che queste parole trovino l'ascolto che esse meritano: ma soltanto l'accresciuta cultura artistica potrà far sì che il paese senta tutto il dovere che gli incombe di mantenere e conservare i titoli più gloriosi della sua storia e della sua civiltà.

Il P. Placido M. Lugano, benedettino di Montoliveto, già noto per la pubblicazione della Cronica di Antonio da Barga, ha raccolte in un libretto, che è come saggio di un'opera maggiore su la scuola artistica olivetana, alcune « Memorie dei più antichi miniatori e calligrafi » del suo ordine. (Firenze, 1903). Ai cenni biografici di ogni artista segue una tavola in cui sono segnati gli anni che l'artista passò nei diversi monasteri e gli uffici che vi tenne. Il libretto è compilato con tanta diligenza e con tanto amore che fa desiderare davvero che il Lugano ci dia presto l'opera che promette e prepara su i pittori, scultori e architetti dell'ordine di Montoliveto. In fine di questo suo saggio egli propone che tutti i libri corali de' miniatori olivetani, ora dispersi nella Cattedrale di Chiusi, nel coro della chiesa abbaziale ed altrove, sieno raccolti ed esposti nella sala del Definitorio Grande nel Monastero di Monte Oliveto Maggiore. Noi ci associamo a questa proposta e ci auguriamo di vederla presto attuata: così ai visitatori che trarranno all'Archicenobio remoto per la fama del Signorelli e del Sodoma si aggiungerà un nuovo diletto e « l'importante collezione sarà, come promette il Lugano, nuovamente custodita con amorevole cura nella sua antica sede, di cui diverrà uno degli ornamenti più belli, oggetto di studio e tesoro di museo ».

Dei « Ritratti di Dante in Santa Maria Novella » ha scritto a lungo il professore Pasquale Papa nell'ultimo quaderno

del Giornale Dantesco. I ritratti di Dante sono, come è facile indovinare, i due recentemente indicati da Alessandro Chiappelli e da Jacques Mesnil. Le obiezioni che il Papa adduce contro la congettura del professore Chiappelli, aggiunte alle altre che in questa *Miscellanea* espose il Mesnil stesso, sono di tal peso che difficilmente potranno essere confutate. Il prof. Chiappelli ha dichiarato più volte che intende di ritornare sull'argomento e di presentare nuove e più salde ragioni a sostegno della sua tesi. Aspettando la sua parola, ci auguriamo che suoni alta e serena come si conviene in una questione di tanta importanza. All'ipotesi presentata da Jacques Mesnil si aggiunge ora l'insperato aiuto della tradizione: tradizione non remota « ma che mostra, per lo meno, « che altri occhi, fissandosi sulla figura da « lui additata, han fatto correre il pensiero « al divino Poeta ». Infatti il prof. Papa ha pazientemente rintracciato e riferisce tradotto un articolo che Enrico Barlow pubblicò nell'Atheneum del 4 luglio 1857 e che contiene le parole seguenti: « Un secondo « ritratto, dell' Orcagna, fu scoperto da me, « *nel 1845*, nel Paradiso dipinto dallo stesso « nella Cappella Strozzi in S. Maria Novella. « È nella parte superiore del muro alla si- « nistra della finestra. Dante vi è raffigu- « rato come un uomo anziano curvato dal « dolore e nell'atto di pregare. Il Kirkup « confermò le mie osservazioni su questa « figura e l'additò a lord Vernon, il quale, « credo, ne fece ritrarre copia per le sue il- « lustrazioni della Divina Commedia ». La identità di questo ritratto con quello indicato dal Mesnil è confermata da uno schizzo che G. Chambers ne preparò per lord Vernon e che il prof. Papa riproduce dal libro del Morel: « Les plus anciennes traductions « françaises de la Divine Comedie. Paris, « 1897 ». Ma l'articolo del Barlow non tanto è importante per le notizie che ci dà sul ritratto di Dante in Santa Maria Novella, quanto per i nuovi elementi che apporta a risolvere una buona volta la controversia, rinnovatasi di recente, a chi spetti il merito di aver restituito alla luce il ritratto del Bargello. I guasti che il Marini vi apportò nel restauro sono indicati con molta precisione: egli non solo ridipinse l'occhio, cambiò la forma e il colore del cappuccio nel ritratto giottesco, ma sostituì anche con bleu molto acceso il verde della veste di Dante, nella tavola di Domenico di Michelino. Il Barlow assicura di conoscere due altri ritratti di Dante nel Giudizio Universale di Michelangelo e in quello del Tintoretto. « Sarebbe non senza interesse, ag- « giunge il prof. Papa, che qualche studioso « e di Dante e dell'arte, avendone l'oppor- « tunità, si mettesse alla curiosa ricerca » e suppone che si potrebbero trovare indicazioni più precise in un articolo: « Dante and Michelangelo » che il Barlow pubblicò nel giornale *Builder* del 20 marzo 1875. Ma perchè non potrebbe continuare questa indagine egli stesso, che vi è così ben preparato? *G. P.*

Per i monumenti fiorentini. — In una adunanza tenuta dalla Commissione storico-artistica comunale il cav. ing. Vittorio Tognetti presentò il progetto di restauro e di ripristinamento dell'abside della chiesa di Santa Maria Novella, intorno al quale la Commissione stessa dette voto favorevole augurandosi che i lavori sieno cominciati al più presto.

Nella stessa adunanza si trattò degli affreschi della cappella Brancacci nella chiesa del Carmine, i quali hanno sofferto in passato danni non lievi a causa delle candele che si accendevano nella cappella stessa; ma per il buon volere del Rettore di detta chiesa, questo inconveniente è da un pezzo cessato. Nondimeno la Commissione deliberò alcuni provvedimenti atti ad assicurare per l'avvenire la incolumità delle stupende pitture di Masaccio.

Fu quindi presentata e accettata un'antica proposta dell'egregio cav. Pietro Franceschini, diretta ad onorare le memorie di alcuni insigni maestri dell'arte, finora, purtroppo, ingiustamente dimenticati.

L'arte italiana nei periodici stranieri.

Repertorium für Kunstwissenschaft. Volume XXV (1902).

Fascicolo 3° - C. V. Fabriczy. Nuove notizie sulla vita e le opere di Niccolò di Arezzo pp. 157-169.

— E. Schaeffer. Su gli « Uomini famosi », di Andrea del Castagno, pp. 170-177.

— E. Iacobsen. Pitture italiane nel Louvre, pp. 178-197.

Fascicolo 4°. - R. Druck. Il trattato di maestro Antonio da Pisa sulla pittura vetraria, pp. 240-269. (Nuova ediz. di questo importante trattato del XIV secolo, già pubblicato dal p. Giuseppe Fratini nella sua Storia della basilica e del convento di San Francesco d'Assisi. Prato, 1882).

— E. Iacobsen. Pitture italiane nel Louvre, pp. 270 e sgg. Continuaz.: vedi fasc. 3°.

Fascicolo 5°. - W. Suida. Nuovi studî sulla storia della pittura lombarda del XV secolo, pp. 331-347. (Recensione del libro del Malaguzzi-Valeri. Pittori lombardi del '400. Milano, 1902).

— C. Loeser. Di alcuni disegni italiani nel Gabinetto delle stampe di Berlino, pagine 348-359.

— Comunicazioni di nuove ricerche. *C. v. F.* Documenti sugli affreschi del Baldovinetti e di Andrea del Castagno in Santa Maria de' Servi di Firenze.

Zeitschrift für christliche Kunst. Düsseldorf. Annata XV (1902).

Fascicolo 1°. - J. Braun. Mitre italiane medievali, con 9 illustr., col. 5-24.

Zeitschrift für Bildende Kunst. 1902. Ottobre.

R. Delbrück. Un ritratto di Federico II degli Hohenstaufen. (Dalla cattedrale di Acerenza), pp. 17-21.

Annuario dei Musei prussiani. 1902. Volume XXIII.

G. Ludwig. La Madonna di Giovanni Bellini detta la Madonna sul mare, negli Uffizi: un' allegoria religiosa.

C. v. Fabriczy. Composizioni allegoriche di Giuliano da S. Gallo.

W. Bode. Statuette in bronzo fiorentine nel Museo di Berlino.

Mackowsky. La croce argentea pel Dossale di S. Giovanni nel Museo di S. Maria del Fiore.

A. Warburg. L'arte delle Fiandre e la rinascita fiorentina. Studî.

Supplemento al volume XXIII:

C. V. Fabriczy. Giuliano da San Gallo. I. Prospetto cronologico della vita e delle opere. II. Commenti e documenti. III. Appendice di documenti.

G. Ludwig. Antonello da Messina e gli artisti tedeschi e fiamminghi in Venezia.

Litterarische Rundschau. 1902, n.° 8. F. Sauer. Recensione della storia dell'arte Italiana di A. Venturi.

Kunstchronik. XIV. Fasc. 4°. B. Haendke. Osservazioni sul Giudizio finale di Michelangiolo. - Fasc. 5°. A. Wolf. Lettera da Venezia. - Fasc. 7°. Engelmann. Benvenuto Cellini in Fontainebleau. - L'Amor sacro e profano del Tiziano.

G. P.

BIBLIOGRAFIA

J. Hoppenot. *Le Crucifix dans l'histoire et dans l'art.* Paris, 1903.

Goetz. *Ravenne.* Stuttgart. Hoffman.

Goldschmidt. *Die Kirchenthur des heiligen Ambrosius im Mailand.* Strassburg. Heitz und Mundel.

Gerspach. *Gli affreschi nella Chiesa di Santa Maria Antiqua al Foro Romano.* Roma. Desclée Lefebvre.

— *Gli affreschi di Campione.* (Lago di Lugano). Roma, 1902.

A. Lisini. *Le tavolette dipinte di Biccherna e di Gabella del R. Archivio di Stato in Siena.* (103 tav. in fototipia col testo esplicativo). Libreria editrice L. S. Olschki, 1903.

I. B. Supino, *Direttore-responsabile*

LA CHIESA DI SAN BARTOLOMMEO A MONTE OLIVETO
PRESSO FIRENZE

A ponente di Firenze, su un piccolo colle che ora si ammanta di lecci sempreverdi e si corona di cipressetti aguzzi, sorgeva già prima del 1297 una chiesetta che Corteccione del fu Giovanni dei Bostichi donava in quell'anno (26 agosto) a un Giovanni del fu Lippo Antinori per una nuova Confraternita del N. Signor Gesù Cristo. Quel poggio allora si chiamava di Montebene e la chiesetta Santa Maria del Castagno. La Confraternita vi si radunava l'ultima domenica di ogni mese: ma, se ne' primi anni andò sempre crescendo di terre, il numero de' confratelli si ridusse presto così scarso che il 1° maggio 1334 l'oratorio fu ceduto a frate Innocenzo di ser Domenico da Torrita, monaco olivetano « recipienti vice et nomine reverendi patris domini Bernardi abbatis monasterii Montis Oliveti » col patto che vi si mantenessero in perpetuo almeno due frati, de' quali uno da messa [1]). L'abate Bernardo, in cui nome è ricevuta la donazione è il Beato Bernardo Tolomei, fondatore dell'ordine, e questi sono i modesti principi de' monaci olivetani in Firenze.

Subito sei anni dopo (3 maggio 1340) Bartolo del fu Capponcino Capponi lasciava a' nuovi monaci l'usufrutto di un suo podere, da godersi per 20 anni dalla sua morte, purchè adempissero certi obblighi e l'avanzo delle rendite adoperassero « pro et in hedificatione et constructione et adornatione nove ecclesie S. Bartolomei quam de novo erigunt iuxta viam pisanam in populo S. Marie de Verzaria extra muros civitatis Florentie » [2]).

La nuova Chiesa, che al nome di Santa Maria del Castagno aggiunse quello di San Bartolomeo di Monte Oliveto, sorgeva già nel 1352. A quest'anno infatti si riferiscono parecchie menzioni di lavori di muratura fatti per la chiesa e pel convento: lavori a'quali contribuirono con larghe sovvenzioni le Compagnie di Or San Michele e della Misericordia. Nel dicembre si lavorava a « l'ochio de la ghiesa », nel luglio si pagavano 90 lire per assi ad uso del coro a Niccolò Cofanaio; finalmente, nel maggio del 1358, è ricordo di spese « per fare dipegnare la tavola », sembra a un Giovanni dipintore [3]).

---

[1]) Arch. centrale di Stato. Pergamene di Monte Oliveto, 1° maggio 1334.

[2]) Arch. e Pergam. cit. 3 maggio 1340. Il Lancellotti, *Historiae Olivetanae lib. II, Venetiis 1623,* pag. 120 e il Moreni, *Notizie istoriche dei contorni di Firenze,* vol. IV pag. 150. *Firenze, 1793* pongono erroneamente il testamento nel 1337.

[3]) Per queste notizie si vegga il Libro d'entrata e uscita di Santa Maria del Castagno, dall'anno 1350 in avanti, Archivio citato: Conventi soppressi, Monte Oliveto (CLXVIII) num. 139 passim.

A queste poche notizie che abbiamo intorno alla chiesa primitiva si aggiunge che nel 1404, in seguito a una composizione di beni tra frate Benedetto di Bistonto e un suo nipote, furon dati sei fiorini d'oro di avanzo a frate Giovanni di Taddeo Strada « e' quali sei fiorini d'oro ebbe Marcho, maestro di legname, per parte di paghamento d'una tavola la quale esso dee fare per l'altare maggiore anno domini sopradecto a dì 29 d'aprile [1]).

La nuova tavola si dipingeva già nel 1406 da Lorenzo monaco: oggi, dopo che stette lungo tempo nei sotterranei e nella sagrestia della chiesa, si conserva nella Galleria degli Uffizi (N.° 41). Rappresenta la Vergine seduta in trono col Bambino e i santi Giovanni Battista, Bartolommeo, Taddeo e Benedetto: sotto alla Vergine è l'iscrizione: *Ave gratia plena dominus tecum*. An. d. MCCCCX. Lorenzo monaco attese dunque al quadro dal 1405-6 al 1410: ecco le scarse notizie che lo concernono, rintracciate nei libri del convento, e che confermano l'attribuzione dell'opera, già evidente pei caratteri dello stile:

MCCCCVI. Item richordo ch'io ebi da Bartolo Istrada per frate Giovanni Istrada l. XV s. VIIII d. VIII: anne auto frate Lorenzo che dipignie la tavola di frate Giovanni Istrada a dì XI di luglio l. XV s. VIIII d. VIII (Arch. e Conv. cit. Libro di Ricordi N.° 55 c. 63v).

— In nomine domini amen. Item diede Bartholo e per lui da Nicholò di Giusto Covaregli e per frate Giovanni diede a frate Lorenzo dipintorore (sic): portò Checcho d'Antonio a dì 20 di giugno 1411 fior. 10 (Arch. cit. N.° 81 di carte diverse, non numerate).

❦

Del monastero e della chiesa mancano notizie fino al 1454. In quell'anno, col 10 agosto, s'incominciarono « *e' fondamenti delle mura per edifichare el monasterio di nuovo* » [2]). Maestro di murare era Andrea d'Antonio di Gieri che condusse i lavori per 2255 braccia di mura fino alla altezza delle prime volte del dormentorio [3]). Morto Andrea nel 1464 continuò i lavori Giovanni di Salvestro Ciaini da Monteaguto: intanto, fino dal 13 novembre del '63 « Salvestro di Paghelo di Stefano da Settignano scharpellatore » aveva ricevuto il comando di 28 finestre di pietra forte, come risulta dal seguente ricordo:

MCCCCLXIII. Richordo chome ogi questo dì XIII di Novenbre 1463 siano rimasi d'achordo con Salvestro di Paghelo di Stefano da Settigniano, scharpellatore, che lui ci faccia ventiotto finestre di pietra forte, alte el vano di ciascheduna uno braccio e terzo e larghe sette ottavi di braccio il vano; grosse un terzo di braccio per ogni verso, choncie

---

1) Arch. e Convento citati. Libro di ricordi N.° 55: 1389-1417 c. 38v.

2) Arch. e Cov. cit. Libro di Ricordi N.° 56 c. 21.

3) Ibid. c. 138 ad an. 1464.

e lavorate da dua parti chol sguancio e cholla intachatura.... in quello modo e forma di quella noi abiano fatta una parte e chon profili agli istipiti che paino pilastregli etc. (Arch. e Conv. cit. Libro di Ricordi N.° 57 c. 3r).

Il 14 gennaio 1464 si allogavano a Mechero di Piero di Bertino, lastraiuolo di Settignano, le colonne pel chiostro; e dovevano essere della stessa forma e misura che quelle del Chiostro di San Lorenzo, disegnato da Antonio Manetti [1]).

MCCCCLXIII. Richordo chome ogi questo dì XIIII di Giennaio 1464 noi abiano allogato a fare a Mechero di Piero di Bertino lastraiuolo a Settigniano ventidua cholonne pel nostro chiostro di falda grossa, lunghe della misura che sono quelle del chiostro di San Lorenzo e mancho un' oncia, e cholle base e cho' chapitegli lavorate bene e diligientemente; e' chapitegli sieno lavorati in quell modo che sono quegli del Chiostro di San Lorenzo e dette cholonne anno a essere diritte per ogni verso e arenate: ed àciele a dare lavorate e poste qui al munistero a sua vettura e promette d' averne fornite e chondotte qui dieci per tutto il mese di Maggio prossimo a venire 1465 e noi gli promettiamo di dare de l' una delle dette cholonne cholle base a chapitegli lavorate e arenate e poste qui al munistero.... lire quatordici dell' una » (Arch. e Conv. cit. Libro di Ricordi N.° 57: 1462-1480, c. 8v).

Nel 1467 la maggior parte dei lavori nel Dormentorio era terminata e Giovanni di Salvestro Ciaini prendeva « a fare le mura della chiesa » [2]). Forse il Ciaini stesso dette il disegno del nuovo edificio, semplice ed elegante, imitazione modesta dello stile adottato da Michelozzo. I lavori durarono fino al 1472: questa data è scolpita negli stipiti della porta maggiore « MCCCCLXXII tpr. Sixti pp. IIII » e ripetuta in un cartello sopra la bifora, nella facciata esterna della chiesa: « Erectum anno salutis MCCCCLXXII. Restauratum vero anno Iubilaei MDCCXXV » [3]).

---

[1]) Nel 1471 una parte del Chiostro era certamente finita: « E deono dare a dì 23 di novembre soldi tredici sono per 13 gronde ruppe Antonio Caleffe quando le metteva in sul tetto del chiostro nuovo lungho el dormentorio ». Arch. e Conv. cit. Debitori e creditori N.° 23 c. 41. – Nel 1484 Sandro di Mechero da Settignano forniva 75 braccia « di panche di prieta colli bastoni di qua e di là » per mettere nel Chiostro. Ibid N.° 24 c. 177. – Ma sembra che in questi anni si compissero solamente due lati del Chiostro (l' orientale e il settentrionale?) e che gli altri due si aggiungessero ne' primi anni del secolo XVI: « Ricordo oggi questo dì 6 di maggio 1516 come noi abbiamo alloghato a fare le volte d' una faccia del nostro Claustro disotto, cioè la parte che sono sotto la foresteria.... a maestro Lorenzo di Giovanni (Pechori) da Grieve muratore. El sopradetto debba fare dette volte *nel modo et forma che sono l' altre di detto Claustro* ». Ibid. Libro di Ricordi N.° 61 c. 105. – « Faremo notta oggi questo dì 13 di maggio 1525 quello si ispenderà della metà del nostro chiostro di sopra e di sotto etc. ». Ibid. Debit. e Credit. N.° 25 c. 96.

[2]) Arch. e Conv. cit. Libro di Ricordi N.° 57 c. 16r dove sono minutamente esposti i patti della allogazione.

[3]) MCCCCLXXII. Giovanni da monteacuto e Lorenzo muratori.... deono dare per opere tre, le quali abiamo fatte buone a Sandro [di Dardo, muratore], le quali furono a rinzafare la facciata della chiesa, ecc. – 1472. Matteo detto Gargiolla.... de avere per tre pezi

La porta maggiore, sormontata da una leggiadra finestra bifora, è l'ornamento più bello della chiesa quattrocentesca. Nelle linee essenziali deriva anch'essa dai modelli di Michelozzo ed ha la sua compagna più prossima nella porta in pietra serena del primo chiostro di S. Croce. Senonchè in questa di Monte Oliveto invece di colonne laterali sono pilastri scolpiti con vasi e candeliere, la trabeazione è più semplice e nel fregio sono scritte le parole: *Non est hic aliud nisi domus dei et porta caeli.* Nel timpano semicircolare è l'insegna olivetana – tre poggi su cui sorgono due olivi ed una croce nel centro – e la cinge una graziosa ghirlanda con lemnisci svolazzanti. Nello stesso anno in cui si compiva la bella porta, i frati Ingesuati mandavano le invetriate per le finestre, e quattr'anni innanzi (1468) Mechero di Piero di Bertino, quello stesso che lavorò le colonne del chiostro, aveva ricevuto l'allogazione del campanile.

San Bartolommeo a Monte Oliveto. – La porta.
(Fot. Alinari, n. 3635)

MCCCCLXVIII. Richordo chome ogi questo dì XXV di settenbre 1468 noi abiano dato a fare uno champanile pella nostra chiesa di prieta forte e becchategli di macigno alto br. otto in circha: e noi gli abiano a dare la prieta e lui l'à a ricidere e àllo a lavorare tutto in quel modo e in quella maniera chome è disegnato in su uno foglio, il quale foglio è apresso a domenicho overo a mechero di piero di bertino scharpella-

---

di pietra dolcie per fare li scalini dinanzi a la chiesa, ecc. Arch. e Conv. cit. Libro di Ricordi N.° 57 c. 71 e 74. – Nel 1725 si restaurarono il tetto e le finestre della chiesa e si dipinse a finte bozze la facciata. Ibid. Giornale N.° 2 : 1720-1728 ad annum.

tore a settigniano, al quale.... noi promettiamo dare di manifattura e riciditura delle priete.... lire cientoottanta (Arch. e Conv. cit. Libro di Ricordi N.° 57 c. 17v).

Non cessarono però i lavori con l'anno in cui fu compiuta la chiesa. Nella foresteria, nelle mura di cinta, nel chiostro, si continuò a lavorare fino al 1485, anno in cui Giovanni di Salvestro Ciaini, che di quei lavori fu tanta parte, morì [1]). Eccone qualche ricordo:

— 1480. El depentore che depense el crucifisso di refetorio de' dare questo dì 14 de luglio lire una s. septe etc. (Libro di Ricordi N.° 57 c. 160).

— 1482. Giovanni di Salvestro Ciaini e compagni maestri di murare deono avere questo dì XXV di Maggio 1484 lire 1791 soldi 6 denari 10 sono per tutto il maesterio della muraglia c'anno fatto e opere messe alla citerna e così al muro e porta dalla istrada e altri aconcimi, la quale muraglia si cominciò per insino a gennaio del 1471 etc. (Debit. e credit. N.° 23 c. 298).

— 1485. Frati e Convento degli Ingesuati dalla Porta a Pinti di Firenze deono avere per insino a dì 23 di dicenbre 1485 lire 42 per dua finestre invetriate per la foresteria nuova etc. (Libro di Ricordi N.° 58 c. 59).

— Finalmente, nel 1515, un Lorenzo da Ricorboli lavorava per la chiesa le spalliere intarsiate: « Fato chonto et saldo d'achordo col sopradetto Lorenzo questo dì XXV di settenbre 1515 che le spalliere che lui à fatto in ciesa cioè la parte da mano dritta monti lire 37.... e più questo dì habbiamo fatto pacto.... ch'el sopradetto sia obrighato fare l'altra banda delle spalliere nel modo et forma come sta la parte ch' ha facto ». (Arch. e Conv. cit. Libro di Ricordi N.° 61 c. 76v.)

Oggi purtroppo la chiesa, se si tolgano alcuni lavori dei secoli XVI e XVII, aggiunti dopo i danni patiti durante l'Assedio, è priva d'opere d'arte. Il bel coro intarsiato e intagliato che l'adornò è ora lungo le pareti della Cappella di S. Maria Maddalena, nel Palazzo del Podestà. Vi fu trasportato il 27 luglio 1867, e il catalogo [2]) l'attribuisce a Bernardo della Cecca e lo dice eseguito, assieme al leggìo, per il presbiterio della chiesa di S. Miniato al Monte, che gli olivetani uffiziarono dal 1373 al 1553. Invece il coro fu propriamente fatto per la chiesa di Monte Oliveto – e l'insegna olivetana intarsiata in alcuni sedili lo dimostra – e ne furono autori Niccolò e Bartolomeo figliuoli di Antonio da Colle.

MCCCCLXXXXIII. Nichola e Bartolomeo [frategli e figliuoli di Antonio da Cholle, legniaiuoli] deono avere a dì VIII di Marzo 1493 lire millecento, sono per manifatura d'un coro a fatto nella nostra chiesa qui del nostro monasterio con quarantaquattro sedie doppie per lire venticinque la sedia chol choro fornito etc. Lire MC. (Arch. e Conv. cit. Debit. e credit. N.° 24 c. 166r).

La data è confermata dall'iscrizione nel fregio dello stallo principale: Anno D. MCCCCLXXXXIII. – Die XV Msi Februarii. – Sul leggìo, da

---

[1]) Arch. e Conv. cit. Debit. e credit. N.° 24 c. 43.

[2]) *Catalogo del R. Museo Nazionale di Firenze,* Roma, 1898 pp. 345-346.

ambedue le parti, si vede la data MCCCCLXXXXVIII: e questo solamente fu trasportato da S. Miniato nel coro di S. Bartolomeo. Il Berti [1]), lo dice opera di Bernardo della Cecca « stando alle vecchie memorie » che non mi è riuscito di ritrovare: il padre Lugano [2]) suppone che ne sia autore lo stesso monaco che alluminò i due libri corali oggi nel R. Museo di S. Marco (Antifonario D. Messale F.), cioè frate Filippo da Firenze [3]): ma questi dimorò in San Miniato al Monte dal 1488 al 1491, prima, e poi dal 1505 al 1508, quindi non nel 1498 o negli anni prossimi.

❦

Di un'altra opera che fu fatta per S. Bartolomeo ed oggi si trova nella Galleria Antica a Moderna, intendo della tavola di Raffaellino del Garbo raffigurante la Resurrezione (N.° 90), così parla il Vasari: « Gli fu allogato dalla famiglia de' Capponi, i quali avendo sotto la chiesa di S. Bartolomeo a Monte Oliveto fatto una cappella che si chiama il Paradiso, vollono che Raffaello facesse la tavola; nella quale a olio fece la Resurrezione di Cristo, con alcuni soldati molto vivaci e begli; fra e' quali, in una testa di un giovane, fu ritratto Niccola Capponi » [4]).

RAFFAELLINO DEL GARBO. – *La Resurrezione.*
(Fot. Alinari, n. 1420)

La cappella de' Capponi a uso di sepoltura, è situata nella vasta cripta sotto la chiesa e sull'altare conserva tuttora la cornice intagliata « con colonne tonde e riccamente messe d'oro a bolo brunito » che fu fatta per la « rara » tavola di Raffaellino. L'Ulmann, che studiò diligentemente e ordinò con molta acutezza la produzione svariata e diversa di Raffaellino,

---

1) *Cenni storico-artistici intorno alla Basilica di S. Miniato.* Firenze, 1850 pag. 82.
2) *Memorie dei più antichi miniatori e calligrafi olivetani.* Firenze, 1903 pag. 58 nota 2.
3) Ibid. pag. 74 nota 1.
4) *Vasari, Vite, ed. Milanesi.* Vol. IV pag. 235-236.

giudica la tavola « dipinta dal pittore ancor giovane »; e tuttora sottoposto all'immediata influenza di Filippino, circa la fine del secolo XV [1]). Nei documenti che seguono e che si riferiscono ai lavori fatti per la sepoltura dei Capponi nel 1485, in occasione della morte di Niccolò di Piero (12 gennaio 1484 st. fior.), compaiono i nomi del fratello Giovanni e dei figli Guglielmo, Bernardo e Niccolò. Quest'ultimo sarebbe il « giovane » ritratto da Raffaellino: ma Niccolò, nato nel 1451 [2]), non era più giovane negli ultimi anni del secolo e il suo ritratto non può essere, come crede l'Ulmann, « der schlafende Krieger », cioè il guerriero adolescente che dorme, in alto, a destra di chi guardi la tavola, ma piuttosto o quello, già adulto, a sinistra, o l'altro, a destra, che fugge. Ed ecco le scarse notizie che sulla sepoltura dei Capponi si hanno nell'Archivio del Convento:

1485. Messere Giovanni e messer Ghuglielmo e Bernardo e Nicholò Capponi e gli altri deono dare lire 104 soldi 1 denari 4 sono per lavorii fene Giunta, cioè perlla volta delle sepulture e muri e mattoni, sopramattoni, lastrichi e la scala, come appare per una iscripta demo a micho legnaiuolo di nostra mano.

— E deono dare per 3200 tra mezane e mattoni per lle sepulture e per amattonare: Lire 27, soldi 4.

— E deono dare lire ventisei sono per l'archo si fecie in chiesa....

— E deono dare fior. uno d'oro in oro ebbe Micho per l'arme (Arch. e Conv. cit. Libro di Ricordi N.° 58 c. 57).

Con questo quadro di Raffaellino vennero ad aumentare le collezioni de' Musei fiorentini le opere seguenti: la Crocifissione di Marco Palmezzani (Galleria degli Uffizi N.° 1095); i numeri 36, 51, 58, 63, 66 delle Robbie del R. Museo Nazionale; l'Annunciazione famosa (Uffizi 1288) che il barone de Liphart il Bode il Geymüller attribuiscono a Leonardo da Vinci, altri a Ridolfo del Ghirlandaio. Di tutte queste opere, e dell'ultima che del Monastero di Monte Oliveto fu l'ornamento più bello, tacciono i libri del Convento. Tacciono anche della Cena che il Sodoma dipinse a fresco nella facciata del refettorio e di cui recentemente furono restituiti alla luce alcuni bellissimi avanzi (Fot. Alinari N.i 4595-96). Secondo il Vasari [3]) gli fu commessa da un monaco de' Brandolini, abate del monastero, circa il 1515. In quest'anno infatti un Issidero de' Brandolini era priore di Monte Oliveto: ma tra le sue partite nessuna ricorda il fresco del Sodoma. Oggi i resti mal ridotti, tra i quali una bruna e fiera testa di Giuda, dai vivacissimi occhi, si trovano nella camera dove

---

1) *Raffaellino del Garbo* in *Repertorium für Kunstwissenschaft:* XVII Band. (1894), pag. 104–105.

2) *L. Passerini. Famiglia Capponi* nelle *Famiglie celebri* del *Litta*. Milano 1876, tav. V.

3) Ed. cit. VI pag. 389.

dorme il P. Abate, la parte maggiore essendo andata perduta con la demolizione di un muro dell'antico refettorio. Il monastero è stato smembrato e ridotto a uso di un ospedale militare e la bella chiesa quattrocentesca, spogliata delle opere d'arte che l'allietavano, è quasi muta pel culto. Nel maggio del 1902 gli Amici dei Monumenti, visitando in piccola brigata Monte Oliveto, lamentarono che si fosse acciecata e imbiancata la bella loggia in pietra serena, prospiciente sul chiostro, e fecero voti che si provvedesse alla vuota nudità della chiesa, riportando alla sua pristina sede il coro che è nel R. Museo Nazionale. Se i lamenti ed i voti ottenessero il loro effetto, la chiesetta olivetana, perduta oggi e quasi obliata fra i lecci e i cipressi, potrebbe ridiventare la mèta di più frequenti pellegrinaggi e riacquistare una parte di quella intellettuale vita che fervette tra le sue mura quando abitavano nel monastero Giuliano Vannelli, Stefano Bonsignori e Miniato Pitti.

GIOVANNI POGGI.

A PROPOSITO DI UN BRONZO DI DANIELE DA VOLTERRA

Nel numero precedente della « Miscellanea » è stato dimostrato con argomenti, che a me sembrano inoppugnabili, doversi ritenere per opera indubitata di Daniele da Volterra il gruppo in bronzo che si conserva, in due esemplari, nel R. Museo Nazionale di Firenze e che rappresenta un uomo nudo in atto di colpire un altro uomo caduto ginocchioni, mentre un terzo giace morto sul terreno.

Credo che riuscirà gradito agli studiosi conoscere come questa identificazione venga a ricevere la più esplicita conferma dalla esistenza di alcuni studii dello stesso Daniele, conservati nella raccolta di disegni della Regia Galleria di Firenze. Detti studii, ad eccezione di uno schizzo dell'intera composizione per il noto quadro degli Uffizî « la strage degli Innocenti », si riferiscono indubbiamente al gruppo in parola, che è un episodio del dipinto stesso.

Eccone una breve descrizione:

N.° 1069 (Collezione Santarelli). — Schizzo per l'intero gruppo; la figura principale è volta a sinistra.

Nel verso della stessa carta: altro studio simile. Matita nera, con lumi di gessetto, carta grigiastra.

N.° 1070 (Collezione Santarelli). — Studio per l'intero gruppo; la figura principale è vista di faccia; manca la terza figura. Matita rossa, carta bianca.

Dis. 15003

Dis. 1070 (Collez. Santarelli)

Dis. 15002

Dis. 17390

N.° 13045. — Studio per l'intero gruppo da ambedue i lati del foglio. Matita nera, con lumi di gessetto, carta grigia.

N.° 13046. — Studio per la figura giacente in terra da ambedue i lati del foglio. Matita nera, con lumi di gessetto, carta grigia.

N.° 15002. — Studio per l'intero gruppo; la figura principale è vista di faccia. Matita nera e gessetto, carta cerulea.

N.° 15003. — Studio per l'intero gruppo; la figura principale è volta a sinistra. Matita nera e gessetto, carta cerulea.

N.° 17133. — Studio per l'intero gruppo in ambedue i lati del foglio; la figura principale è volta a destra. Matita nera, con lumi di gessetto, carta cerulea.

N.° 17134. — Studii per l'intero gruppo in ambedue i lati del foglio; della figura principale, che è vista di schiena, sono due studii separati del torso. Matita nera, con lumi di gessetto, carta cerulea.

N. 17390. — Nel retto del foglio: studio dell'intero gruppo, con la figura principale volta a destra.

Nel verso; altro studio per lo stesso gruppo con la figura principale vista di faccia; manca quella caduta in terra. Matita rossa, carta verdastra.

Per meglio persuadere i lettori, dò la riproduzione dei numeri 1070, 15002, 15003 e 17390, che mi sembrano i più caratteristici dimostrando essi quanta passione Daniele ponesse nella ricerca del migliore effetto. Nè parmi sia da escludersi che Daniele possa avere avuto l'ispirazione dal bozzetto di Michelangelo, raffigurante « Ercole che uccide Cacco », tanto appare visibile la imitazione della maniera michelangiolesca.

Inquanto poi alla quistione se Daniele, abbia eseguito il bronzo prima di dipingere il quadro ovvero dopo, non è facile poterla risolvere. Io inclinerei piuttosto a credere che Daniele, dopo finito il quadro, accortosi come quel gruppo si sarebbe prestato benissimo ad essere scolpito, si ponesse a tale intento nuovamente a studiarlo, come dimostrano i sopradescritti disegni, poi lo modellasse in creta o in cera ed infine, sodisfatto dell'opera sua, ne facesse ben due fusioni in bronzo, l'una poco variata dall'altra. E che sia un pregevolissimo lavoro lo prova il fatto che fino ad oggi esso ebbe l'onore di esser ritenuto degno del Giambologna e persino dello stesso Buonarroti.

P. Nerino Ferri.

APPUNTI D'ARCHIVIO

SCULTURE IN LEGNO DI BACCIO DA MONTELUPO. – Parecchie sculture in legno di Baccio da Montelupo enumera il Vasari (IV, 541), di altre fanno testimonianza le seguenti note di pagamento:

1. *Crocefisso per la chiesa di S. Maria de' Servi a Firenze.*

1504

Baccio di Montelupo schultore di terre (?) dè dare a dì 27 di febraio fior: uno largho portò frate Stefano da Milano per parte di j° chrocifisso ci fà portò frate Simone c. 40 e v^a^ 52 Ll. 7, Ss. —

E adj xij di marzo Ll. tre portò frate Simone in questo c. 40 e v^a^ 54. Ll. 3, Ss. —

E adj 31 detto fior: uno l[argo] prese (?) Andrea dipintore portò fra Simone c. 46 e v^a^ 55. Ll. 7, Ss. —

(Archivio di Firenze, Conv. soppressi, SS.^a^ Annunziata, Debitori e Creditori, Libro bianco *A* dal 1504 al 1510, N.° nuovo 199 (vecchio 193) a c. 42).

2. *Diverse sculture per la Badia di S. Godenzo in Val di Sieve, appartenente ai Frati de' Servi di Maria.*

1506

Copia di uno chonto di spese fatte m.° Valerio di m.° Fruosino nostro frate alla Badia di S. Ghaldenzio e per ornamento della chiesa, le quale chose detto maestro Valerio dona alla detta badia a servitio del chulto divino.

In prima per uno Santo Sebastiano ghrande al naturale di legname di tiglio duc. XXI d'oro in oro. Portò Baccio da Montelupo contanti per suo magistero, e duc. 2 d'oro per cholorillo a olio. Portò Raffaello dipintore, e duc. 1° d'oro tra chabella e chasse per chondurlo, e 4 L. al vetturale lo portò. In tutto L. 172.

E più per ornare l'altare e ridurre a memoria li santi per 3 teste grande sco Ghaldenzio, sco Luciano (?) e sco Martiano cholorite a olio duc. 8 d'oro. Portò Baccio da Montelupo e Raffaello dipintore L. 56 e per condurlle L. 3 al vetturale da Decomano. L. 59.

E per 2 innocentini di rilievo choloriti. L. 10.

E per 3 teste belle al naturale coe j^a^ di Xpo e j^a^ di Madonna j^a^ di Sco Giovanni duc. 7 e L. tre. Portò Baccio e Andrea dipintore, e soldi 5 per chondurlle. In tutto . L. 54, Ss. 10.

E per 2 fighure ghrande per la tavola di rilievo coe per j° sancto Giovanni batista e per j° Sco Girolamo belissimo tra magistero e cholorille a olio duc. xj. Portò Baccio per magistero e Andrea per cholorille, e per la chabella L. iij, e al vetturale L. iiij in tutto L. 85.

E per 6 quadri dove sono scholpiti di rilievo e' misteri della storia di Sco Ghaldenzio duc. xij. Portò Baccio e Andrea dipintore e L. iiij per vetturale in tutto L. 88.

E per uno chancello fatto per serrare la chapella dove sono e chorpi santi a ciò non vi entrasse nè persone nè bestie duc. 3 d'oro fra legname ferri e serratura e magistero L. 25.

E per uno Xpo morto al naturale ghrande di rilievo duc. 6 d'oro. Portò Baccio, e duc. 1º d'oro portò Rafaello per cholorire. L. 9 ebe Jacopo legnaiuolo per fare uno basamento a uso di sepoltura ove si pose detto Xpo. L. 4 per vettura. Il quale Xpo è posto in uno sepolchro in chiesa alla chapella di San Michele. L. 61.

E per una chrocie di legno feriale per li morti. L. 3.

E per uno terribile [turribolo] di rame lavorato chon mantello argientato. L. 14.

E più Baccio da Montelupo auto in più partite da me duc. XXV d'oro sono per parte di magistero di une archa la quale mi fa per chollocarvi dentro honoratamente le sacre reliquie, è in tutto L. 175.

(Arch. di Firenze, Conv. soppr., SS.ª Annunziata, Ricordanze dal 1504 al 1510 N.º nuovo 51, a c. 7). Il dipintore Andrea rammentato nelle note di pagamento è molto probabilmente Andrea Feltrini che si sa d'aver eseguito in quei tempi anche altri lavori pei frati del convento di S. Maria de' Servi a Firenze (VASARI, V, 207 e VI, 248). Quale poi dei sedici pittori di nome Raffaello registrati dal Milanesi nel suo commentario alla vita di Raffaellino del Garbo (VASARI, IV, 244) fosse quello che aiutò il Montelupo similmente nei suoi lavori per S. Godenzo, non sapremmo dire. Quest'ultimi, del resto sono tutti perduti, come non esiste più nemmeno il busto in cera di Giuliano de' Medici, figlio di Lorenzo il Magnifico, a cui si riferiscono le seguenti partite di pagamento:

3. *Busto di Giuliano de' Medici per la chiesa de' Servi a Firenze.*

1513

31 agosto. A Baccio da Montelupo a dì decto fior: tre d'oro in oro sono per parte di sua ragione portò Giovanni suo fiolo. Ll. 21, Ss. —

7 settenbre. A Baccio di Montelupo a dì decto fior: due d'oro portò lui decto per lamagine del mag^co^ Giuliano. Ll. 14.

10 settenbre. A Baccio di Montelupo a dì decto fior: tre d'oro in oro portò lui per parte delemagine di giuliano. Ll. 21, Ss. —

18 settenbre. A Baccio di Montelupo fior: due d'oro sono per suo conto delamagine di giuliano de medici e larme sopra la porta portò lui contanti. Ll. 14, Ss. —

7 ottobre. Al d.º Lire sette sono per suo conto dela cera delimagine del magnificho giuliano de medici. Ll. 7, Ss. —

(Arch. di Firenze, Conv. soppr. SS.ª Annunziata, Libro d'Entrata e Uscita dal 1513 al 1516, N.º nuovo 705 a c. 103-108).

C. DE FABRICZY.

Il reliquiario di S. Pietro Martire e un quadro di David del Ghirlandaio in S. Maria Novella. – Da una filza miscellanea di Inventari, procure, ecc., appartenente al Convento di S. Maria Novella (*Arch. di St. Conv. di S. M. Novella, filza 94*) tolgo la seguente carta che riferisce l'allogazione di un reliquiario agli orafi Giovanni di Niccolò del Chiaro e Iacopo di Lorenzo. La compagnia di San Pietro Martire aveva la sede nella chiesa di S. Maria Novella.

✠ MCCCCLXVI a dì 8 di Gennaio

sia noto a ogni e qualunque persona come questo dì decto e anno Noi Giovanni di Nicholò del Chiaro, Jacopo di Lorenzo e compagni horafi togliamo affare una reliquiera d'ariento di peso di libre otto per ornare il dito di sancto pietro martire, il quale lavoro ci alluogha e' chapitani di detta compangnia di sancto pietro martire insieme chol priore della chiesa di sancta maria novella, come per una scritta appariscie distesamente d'ogni e qualunque cosa così di peso come di pregio, e l'oro il quale andassi per dorare: la quale scritta è di mano di ser baldovino ed è soschritta di mano di maestro salvestro proveditore di detta compangnia e di mano di bernardo mazinghi 1° de' detti chapitani di detta compangnia; e più è detta schritta soschritta di nostra mano, cioè Giovanni di nicolo del chiaro e Iacopo di lorenzo conpangni, e qui dappie schriverremo tutti e' denari che avremo.... (rotta la carta) e da chi gli avemo per la detta opera.

Noi giovani di nicholo del chiaro ebbi questo dì XIII di gennaio fiorini venti larghi, cioè f. 20 la; rechò fra michele sagrestano, per parte del sopraschritto lavorio come appare al nostro giornale segnato d carte 70; creditori frati e convento di sancta maria novella.

E più avemo a dì 19 di febraio lire 37 soldi due; rechò fra michele per la sopradetta ragione.

E a dì   d'aprile fior. uno d'oro larghi, lire dodici; dettono per noi a martino dello scharfa, portò fra michele sagrestano di detta chiesa.

E a dì 15 di Giugnio fiorini due larghi; per noi a martino dello scharfa sopradetto, rechò M° Giovanni monatello sindacho e prochuratore della compangnia di santo pietro martire.

E a dì 15 di luglio per oncie venti d'ariento, cioè il tabernachulo dove era il dito di santo pietro martire; rechò M° Giovanni e frate michele sagrestano, monta lire 66 a lire 3 soldi 6 l'oncia.

E a dì 18 di settembre, per oncie sedici, denari sei: rechò fra michele sagrestano era 1° tabernachuluzo con altri arienti rotti: monta, per lire 3 soldi 6 l'oncia, lire 53. soldi 12. denari 6.

(*A tergo:* Scripta chome giovanni del chiaro tolgano a ffare la reliquia di sancto piero martire addì 8 di genaio 1466).

Nello stesso archivio, in un registro dei libri di memorie di entrata e uscita, ecc. (vol. n. 91) è a pag. CXXV, sotto l'anno 1494, la seguente notizia:

Il quadro di S. Lucia che sta nella cappella di S. Caterina vergine e martire sopra S. Lodovico Bertrando fu dipinto da David Grillandaio e furonvi spesi 80 fiorini d'oro lasciati da F. Tommaso Cortesi. Vedi il Ricordo del medesimo al libro del 1474 (o 1494?).

Il quadro si trova oggi nella Cappella Rucellai, a sinistra della grande tavola del Bugiardini. Rappresenta Santa Lucia adorata dal committente Tommaso Cortesi. Nel ricco tabernacolo che racchiude la tavola è la scritta: « Depingi fecit me Thomas optima prolis Cortesiae gentis servus et ipse Dei » con le armi dei Cortesi. Il Vasari parla confusamente di questo quadro nella vita di Ridolfo Davit e Benedetto Grillandai (ed. Milanesi, VI, pag. 532) e sembra lo attribuisca « ad alcuni creati » di Domenico: cioè a Francesco Granacci, Iacopo del Tedesco e Benedetto. La restituzione del quadro a David Ghirlandaio potrebbe aiutare a distinguere con più precisione la parte che gli spetta nella tavola posteriore del gran tabernacolo eseguito da Domenico e da' suoi per l'altar maggiore di S. Maria Novella; tavola oggi conservata nella Pinacoteca di Berlino.

GIOVANNI POGGI.

❦

GREGORIO DI LORENZO. — Du sculpteur florentin Gregorio di Lorenzo nous savions seulement qu'il était l'auteur de la fontaine en marbre de la Sacristie de la badia de Fiesole [1]). J'ai trouvé par hasard un document le concernant qui mentionne d'autres œuvres de sa main, mais je ne sais si ces œuvres existent encore et s'il est possible de les identifier.

(Archiv. di Stato di Firenze. Conventi soppressi. S. Maria Novella. Filza 102-103).
« Paghold di Taddeo di Francesco stovigliaio e biadaiuolo, cittadino fiorentino del popolo di S.° Piero Maggiore di Firenze, e Ghirigoro di Lorenzo di Iachopo scharpellatore, cittadino fiorentino del popolo di S.° Ambruogio di Firenze e chongniato del detto Paghold, anno fatto saldo e chonto e achordo insieme di quello anno avuto a fare insieme detti Paghold e Ghirigoro....

. . . .

E più el detto Paghold a avere del detto Ghirigoro fi. trenta d'oro larghi . . . . e quali sono per fi. 20 larghi e quali dette Paghold di diposito all' arte della lana addì XI di giugno 1473, paghati per detto Ghirigoro a Boninsegnia di Pazzino

[1]) Cfr. C. VON FABRICZY. *Filippo Brunelleschi,* Stuttgart, 1892, p. 597.

Ciciaporci, cittadino fiorentino, per tanti detto Boninsegna aveva prestati a detto Ghirighoro a Napoli per insino dell'anno 1472, ho altro più vero tempo, per paghare in veture e altre spese di doci (sic) teste di marmo e 1ª nostra donna, cioè teste d'imperadori, fecie portare a Napoli.... *Jacques Mesnil.*

NOTIZIE VARIE

Per il *David* di Michelangiolo. — Nella « Nuova Antologia » del 1° marzo il prof. Alessandro Chiappelli torna a combattere la proposta di collocare una copia del David allato alla porta del Palazzo dei Signori, dove stette per secoli l'originale. Gli argomenti che l'illustre professore riassume contro questa veramente *inopportuna* proposta concordano con quelli che noi già esponemmo in questa *Miscellanea* ed altrove, e, speriamo, varranno una buona volta a convincere anche gli intelletti più restii. Il prof. Chiappelli propone inoltre che si tolga dalla piazza della Signoria il gruppo di Ercole e Caceo e che il David del Buonarroti, dalla Galleria Antica e Moderna si porti nel vasto salone Donatelliano del Palazzo del Podestà, dove « campeggerebbe in un modo solenne.... e in parte riacquisterebbe l'antico significato simbolico stando nel Palagio ove si rendeva o dove si doveva rendere giustizia ». Se la futura sorte del tanto maltrattato gruppo del Bandinelli ci lascia indifferenti, sebbene dovremmo in omaggio alla logica rifiutare ogni consenso a qualsiasi remozione non necessaria, non possiamo però fare a meno d'invitare il prof. Chiappelli a riflettere un po' sull'attuazione della sua seconda proposta. Ognuno conosce le ragioni che costrinsero a togliere il David dalla pristina sede e le difficoltà che si dovettero superare per trasportarlo all'Accademia. Chi oserebbe oggi sollevare quella pesante e fragile mole fino al primo piano del Palazzo del Podestà e aprire, per ciò, nelle vetuste mura, la breccia necessaria al passaggio? E se anche il trasloco fosse possibile, a che scopo? Il vigoroso adolescente di Michelangiolo fu creato per vivere sotto il libero cielo e quel salone, che a noi sembra ampissimo, sarebbe per lui una prigione, angusta come la nicchia dell'Accademia e, per giunta, più oscura. *G. P.*

Per la Cupola del Duomo. — Nell'ultimo fascicolo della *Rassegna d'Arte* l'ingegnere Arnaldo Ginevri presenta un suo progetto per il « fregio della Cupola di S. Maria del Fiore ». Il progetto per ora non è che allo stato di bozzetto, ma, pur conformandosi alle istruzioni del 1420, si propone di mantenere lo slanciato e agile profilo della Cupola, senza aggravarla con un aggetto soverchio, e di tentare un accordo tra lo stile della Rinascita, adottato dal Brunelleschi nella Lanterna, e lo stile toscano del XIV secolo, che predomina nella parte inferiore della Cattedrale. Del progetto che tende a risolvere una questione di molta importanza per l'arte fiorentina, parleremo più diffusamente non appena se ne presenti l'occasione che dicono prossima.

Per Masaccio. — Le onoranze centenarie a Masaccio, che dovevano aver luogo nell'aprile, sono state rimandate ai primi di settembre, essendo il Comune di San Giovanni di Valdarno rimasto senza sindaco e senza rappresentanza comunale.

Alla Società delle Belle Arti, si è inaugurata solennemente, domenica 22 marzo con l'intervento delle autorità cittadine e di numerosi invitati, l'Esposizione annuale ricca di circa 400 opere di pittura e di più che 30 sculture. L'Esposizione ha destato in tutti gli intervenuti vivo interesse non solo per i nomi dei più reputati artisti

fiorentini e italiani che vi figurano con opere notevoli, ma anche per il valore generale della mostra stessa, che ha su quelle degli anni precedenti il vantaggio di maggior ricchezza e varietà di lavori.

L'ARTE ITALIANA NEI PERIODICI STRANIERI.

Iahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen. Volume XXIV, fascic. 1. Berlino, 1903. Cornelius v. Fabriczy. Adriano fiorentino. pp. 71-98.

W. Bode. L'adorazione dei Pastori di Hugo van der Goes nella Galleria di Berlino. (Acquistata recentemente in Madrid, dagli eredi dell'Infante Maria Cristina di Borbone).

Repertorium für Kunstwissenschaft. Volume XXV, fascic. 6. C. v. F. Nuovi documenti su Bernardo Rossellino: – lavori nell' Annunziata di Firenze – pp. 475-477.

Zeitschrift für Bildende Kunst. marzo 1903. Ernst Polaczek. Due autoritratti di Niccola Pisano, pp. 143-146. (Entrambi negli specchi della Presentazione al tempio nei pulpiti del Battisterio pisano e della Cattedrale di Siena: la figura più alta al di sopra della Vergine).

Ernst Steinmann. Michele Marini, contributo alla storia della scultura della Rinascita in Roma. pp. 147-157.

G. P.

RECENTI PUBBLICAZIONI

ARNALDO COCCHI. *Le chiese di Firenze dal sec. IV al sec. XX.* Volume I, Quartiere di San Giovanni, Firenze, MCMIII. Stabilimento Pellas.

I. B. SUPINO. *L'Incoronazione di Ferdinando d'Aragona.* Gruppo in marmo di Benedetto da Maiano nel R. Museo Nazionale del Bargello. Firenze, Seeber, 1903.

G. NATALI ed E. VITELLI. *Storia dell' arte ad uso delle scuole medie e delle persone colte.* Roma. Roux e Viarengo, 1903.

ROCCHI E. *Le piante di Roma nel secolo XVI.* (Piante icnografiche e prospettiche). Con la riproduzione degli studî originali autografi di Antonio da San Gallo il giovine, ecc. Roma. Roux e Viarengo, 1903.

HANS GRAEVEN. *Antike Schnitzereien aus Elfenbein und Knochen in photographischer Nachbildung.* Serie I, 1903 (Nr. 1-80) Hannover, 1903. Druck von Th. Schäfer.

ERNST STEINMANN. *Michele Marini: ein Beitrag zur Geschichte der Renaissance kulptur in Rom.* Leipzig. Seemann, 1903.

C. DE FABRICZY. *Adriano fiorentino.* Estratto dall'Annuario dei Musei Prussiani, 1903, fascicolo I.

CORNELIUS VON FABRICZY. *Medaillen der Italienischen Renaissance. Mit 181 Abbildungen.* Verlag von H. Seemann, Leipzig.

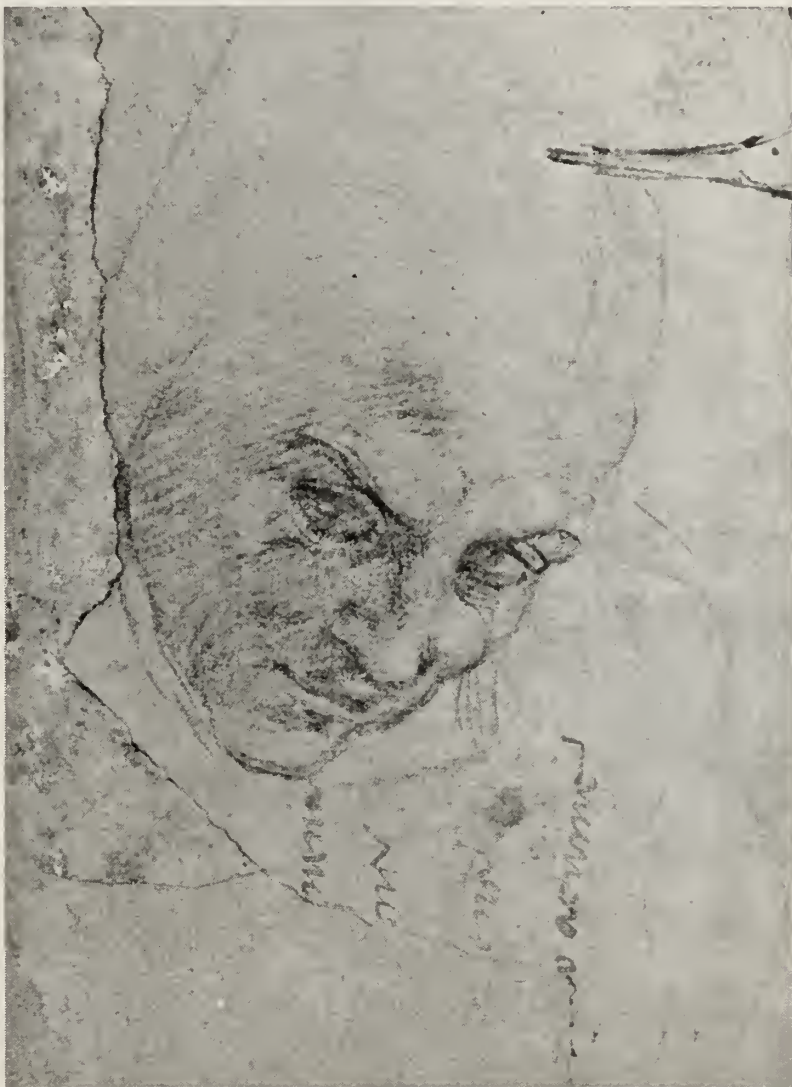
GIULIO URBINI. *Disegno storico dell' Arte Italiana.* Parte I (dal sec. I al sec. XV). Ditta Editrice G. Paravia, 1903.

I. B. SUPINO, *Direttore-responsabile*

DISEGNI SCONOSCIUTI DI MICHELANGELO

Se nel primo fascicolo di questo periodico dovetti, per amore del vero, togliere a Michelangelo il disegno rappresentante il deposito di Giulio II, per restituirlo ad Aristotile da Sangallo, oggi sono lieto di potere far conoscere agli studiosi di avere scoperto ben dieci carte con schizzi autentici del Buonarroti, fra le varie migliaia conservate in cartelle nel gabinetto dei disegni della regia Galleria degli Uffizi, cui ho l'onore di essere preposto. Dette carte portano i numeri 14412, 18718, 18719, 18720, 18722, 18723, 18729, 18735, 18736 e 18737, cioè quasi gli ultimi dell'inventario e per conseguenza fra quei pezzi che non sono ancora definitivamente identificati e sistemati.

Dis. 14412. *retto*

Già da qualche tempo le dette carte, frammiste ad altre di poca importanza, avevano attirata la mia attenzione, sembrandomi di intravedere in quei rapidi e vivaci segni la mano stessa del Buonarroti. Tanto vero, che fino dal 1886, dovendo, per regolarità amministrativa, compilare sollecitamente l'inventario generale di tutti i disegni della detta Galleria, ebbi cura di raggruppare insieme quelle carte, come ne fa fede la continuità della numerazione. Spinto dal convincimento che detti disegni potessero essere di Michelangelo, volli sottoporli in questi giorni al competente giudizio del chiaro storico d'arte Emil Jacobsen, il quale da molto tempo frequenta assiduamente il gabinetto per studiare i disegni italiani, facendo delle continue scoperte che al più presto ci auguriamo vorrà rendere di pubblica ragione.

Lo Jacobsen adunque, dopo attento esame, concordava meco trattarsi veramente di schizzi originali di Michelangelo e riusciva ad identificare qualche altro pezzo importante. Anzi egli rilevava che a tergo della carta 18736 trovavasi scritta la parola *monte* di mano dello stesso Buonarroti che rimaneva nascosta dalla carta che controfondava il disegno. Inoltre osservava come in alcune delle dette carte si trovassero le medesime filigrane esistenti in altri disegni autentici di Michelangelo. Tutte queste circostanze, venendo ad avvalorare sempre più l'attendibilità della mia attribuzione, inducevano lo Jacobsen ad associare meco la sua preziosa collaborazione per illustrare le dette dieci carte. Alcuni dei quaranta schizzi in esse contenuti, sebbene in parte non troppo appariscenti per i profani, saranno certamente molto apprezzati dagli intendenti, sia per essere i primi pensieri riguardanti diverse opere famose, sia perchè offrono modo di poter quasi sorprendere il sommo Artefice nella intimità delle sue concezioni artistiche, nel momento in cui la mano, secondando la foga della fantasia, traccia sulla carta, a rapidi e sintetici tocchi, le prime e rudimentali idee.

Dis. 14412 *verso*
(Fot. Alinari, n. 424)

In oggi, che la critica moderna, più oculata e severa, ha ridotto in esiguo numero i disegni *veri* di Michelangelo fra quelli attribuitigli negli Uffizi, mi gode sinceramente l'animo di potere aggiungere anche queste dieci carte all'altro *autentico* studio per il « Giudizio finale », già da me identificato nel 1901 [1]).

PASQUALE NERINO FERRI.

Ed ora veniamo senz'altro alla particolareggiata descrizione di tutto ciò che si trova schizzato in ognuna delle dieci carte e di cui ci spiace non poter dare una completa riproduzione perchè in gran parte tracciato leggermente allo stile d'argento.

---

[1]) Vedasi il numero del dicembre 1901 del pregiato periodico milanese *Rassegna d'Arte*.

Dis. 14412. — Nel *retto* del foglio: Testa virile, calva, senza barba, reclinata verso destra. Matita rossa. Schizzi a penna di due alabarde e poche linee in pianta di fortificazione a sezioni trasversali.

Evvi altresì un frammento di nota autografa che termina con la parola: *acume*.

Nel *verso* dello stesso foglio: Un cavallo alla corsa visto di schiena, con in groppa un uomo in procinto di cadere. Matita rossa. Poche linee in pianta di fortificazione a sezioni trasversali. Carta gialletta, frammentata. Alta mm. 285. Larga mm. 275.

Lo stesso cavallo alla corsa, col cavaliere sbalzato di sella, lo ritroviamo dipinto da Michelangelo nella parte mediana dell'affresco « la caduta di San Paolo » nella Cappella Paolina in Vaticano.

Particolare dell'affresco « La caduta di S. Paolo » nella Cappella Paolina in Vaticano

In un disegno di Oxford trovasi lo schizzo di un cavaliere alla corsa diretto a destra, che ha molta analogia con questo.

Dis. 18718. — Nel *retto* del foglio; in alto: Testa di vecchio barbato, di profilo, di grandezza quasi del naturale. Matita nera.

In questi fieri e nobili lineamenti scorgesi alla prima il ritratto di un personaggio di alto rango, ed è facile riconoscervi la caratteristica effigie di Papa Giulio II. Qui Michelangelo con pochi tratti ci ha reso con tutta fedeltà la rude fisionomia di quel fiero pontefice che Raffaello si è ingegnato di raddolcire nella storia dell'Eliodoro in Vaticano.

È lecito poter supporre che si tratti di un ricordo dal vero fatto da Michelangelo allorchè doveva rifare la statua in bronzo di Bologna, non potendosi pensare a quella fusa nell'agosto del 1507 e distrutta nel 1511 dai partigiani di Giovanni II Bentivoglio, inquantochè in quell'epoca Giulio II non portava ancora barba [1]), come mostra la medaglia del Camelio coll'anno MCCCCCVI; si può anche supporre che il detto ricordo potesse servire a Michelangelo per l'effige dello stesso pontefice da porsi nel di lui monumento sepolcrale rimasto incompiuto. Trattandosi di un

[1]) Il chiaro D.r Ernest Steinmann ci avvertiva della esistenza di un documento inedito che si riferisce a questa particolarità.

Dis. 18718, *retto*
(Fot. Alinari, n. 42[illegible])

ricordo dal vero, e per conseguenza eseguito in una breve seduta – chè l'indole irrequieta di quel papa mal si sarebbe sottoposta ad una più lunga posa – si spiega come l'artista siasi curato soltanto di accennare i principali tratti fisionomici, tralasciando tutto il resto. Questo disegno adunque diviene preziosissimo, non solo perchè rappresenta il ritratto di un personaggio qual'era Giulio II, ma altresì per essere rarissimi i ritratti dal vero eseguiti da Michelangelo.

Nel lato inferiore della carta: Studio di due gambe virili per figura seduta, allo stile d'argento che in qualche punto, in luogo del segno, ha lasciato sulla carta soltanto l'impressione; particolarità che si verifica anche nel *verso* dello stesso foglio dove sono studii di sette gambe virili per la stessa figura seduta, pure allo stile d'argento. Carta bianca. Alta mm. 433. Larga mm. 278.

Particolare della storia dell' « Eliodoro » dipinta da Raffaello nella stanza vaticana

Dis. 18719. — Nel *retto:* Tre studii di gamba sinistra ripiegata. Quella più condotta, in cui è accen-

Dis. 18719, *retto* (Fot. Alinari, n. 418)

La Notte. – Particolare del monumento sepolcrale di Giuliano de' Medici, nella Sagrestia nuova di San Lorenzo

nato l'attacco del dorso, è evidentemente uno studio per la statua della « Notte » nel deposito mediceo della Sagrestia nuova in San Lorenzo. Infatti vi troviamo, sebbene assai leggermente, accennata quasi tutta la figura che viene resa anche meno visibile per la sovrapposizione di due studii anatomici. Un'altra gamba virile sembra riferirsi alla statua del «Giorno». Nell'angolo superiore sinistro di scrittura autografa è segnata la parola:

sticho; difatti sopra è schizzato uno *stinco* umano. Stile d'argento, carta bianca. Nel *verso* della stessa carta: Due studii di gamba per la statua della « Notte ». Alta mm. 342. Larga mm. 280.

Dis. 18720. — Nel *retto:* Primo pensiero per la figura di Cristo nel « Giudizio finale » della Sistina. Tiene il braccio destro ripiegato sul petto ed il sinistro alzato. Fra i disegni della Casa Buonarroti trovasi uno schizzo rappresentante pure un primo pensiero per il Cristo giudice (fot. Alinari, n.° 1048), che ha molta analogia col nostro. In ambedue la figura alza il braccio sinistro, mentre nell'affresco tiene alzato il braccio destro.

Dis. 18720, *retto*
(Fot. Alinari, n. 419)

Nel *verso:* Tre studii di gambe per la stessa figura. Sono segnate nella solita maniera energica e scultoria tutta affatto personale del Buonarroti. Stile d'argento, carta bianca che ha per filigrana la sirena a coda biforcata. La stessa filigrana trovasi in una lettera di Michelangelo, scritta da Roma in data 8 marzo 1510, esistente nel British Museum; trovasi pure in un disegno del Buonarroti rappresentante uno studio per la vôlta della Sistina, collezione Waughan. Alto mm. 420. Largo mm. 267.

Dis. 18722. — Nel *retto* del foglio: Rapido schizzo a matita rossa di figura virile, nuda, giacente da sinistra a destra; manca della testa e delle braccia.

È un primo pensiero per il Padre Eterno nella « Creazione dell'uomo » dipinta nella vôlta della Cappella Sistina.

Nel margine superiore della stessa carta: Studio di due gambe, la sinistra accavallata sulla destra, che con tutta probabilità si riferi-

Particolare del « Giudizio finale », nella Cappella Sistina in Vaticano

scono alle statue sedenti dei depositi medicei. Stile d'argento, che in qualche punto non ha segnato ma ha lasciato la traccia impressa sulla carta.

Rapido schizzo a penna di una metà di lunetta, con figurina stante appiè di una scalinata ed altra giacente sulla sommità. Si tratta di un primo pensiero per la decorazione delle lunette della vôlta Sistina.

Nel *verso* dello stesso foglio: Studio del torso di figura virile, volta a destra, col braccio dritto alzato, probabilmente per il giovane nudo della vôlta Sistina che si trova sopra il profeta Isaia dal lato destro. Stile d'argento che in gran parte, invece del segno, ha lasciato sulla carta soltanto l'impressione.

Disegno di Michelangelo
esposto nella Galleria Buonarroti, n. 13
(Fot. Alinari, n. 1048)

Nel margine inferiore gamba virile destra piegata; studio per uno dei giovani nudi della vôlta Sistina. Carta bianca, che ha per filigrana la sirena come nel sopradescritto foglio 18720. Lar. mm. 350. Alt. mm. 255.

Dis. 18723. — Rapido schizzo di figura muliebre panneggiata; sta seduta volta di profilo a sinistra, col braccio manco appoggiato ad un pilastro.

Pensiero per una delle figure bibliche sedute dentro le lunette della vôlta Sistina. È da notare come la parte inferiore abbia molta analogia non solo con la Sibilla Libica dipinta nella stessa vôlta, ma altresì col disegno della R. Galleria di Venezia, rappresentante una donna con putto (fot. Alinari, n.° 1087).

Nel margine superiore sinistro trovasi un leggerissimo schizzo di una figura nuda diretta in alto. Stile d'argento, carta bianca. Largo mm. 272. Alto mm. 247.

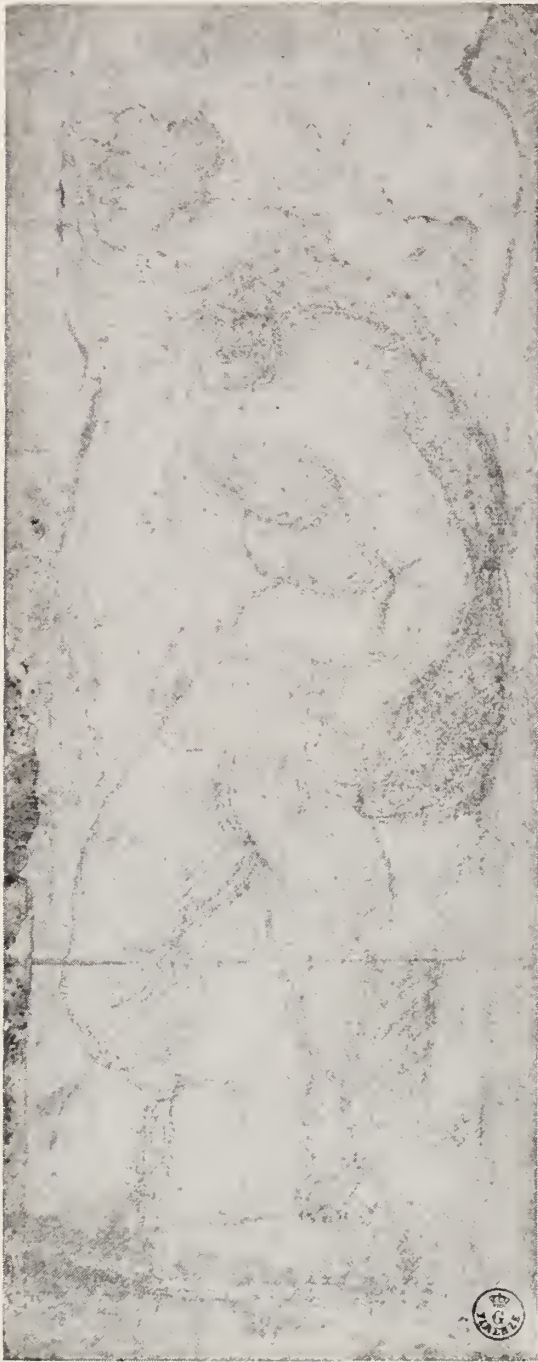
La filigrana della carta rappresenta un disco che racchiude una croce con le estremità trilobate. La medesima marca trovasi in un disegno originale di Michelangelo pel cartone della «Guerra di Pisa» esistente in Oxford.

Dis. 18729. — Figura virile nuda, seduta sopra uno zoccolo, con il torso ripiegato verso sinistra; ha il braccio dritto alzato in un ardito scorcio,

Dis. 18722, *retto*
(Fot. Alinari, n. 420)

Particolare della « Creazione dell' uomo » nella vôlta della Cappella Sistina

mentre il sinistro ricade sulla gamba corrispondente in atto di tenere, non si capisce bene, se un libro aperto ovvero una cartella.

Trattasi forse di un primo pensiero per uno dei dodici Apostoli che Michelangelo nel 1503

Dis. 18729
(Fot. Alinari n. 423)

Statua abbozzata del San Matteo esistente nel cortile della R. Accademia di Belle Arti in Firenze.

si era obbligato di scolpire per gli Operai di Santa Maria del Fiore; anzi ci sembra possa riferirsi alla statua di San Matteo rimasta soltanto abbozzata [1]). In questo schizzo si riscontrano le stesse

[1]) L'abbozzo in marmo della statua di San Matteo, trovasi nel cortile dell'Accademia di Belle Arti di Firenze.

caratteristiche di alcuni disegni autentici del Buonarroti, cioè la testa piccola e la gamba che presso il malleolo va ad assottigliarsi in modo assai pronunziato, come nel sopraricordato disegno di casa Buonarroti (fot. Alinari, n.° 1048).

È da notarsi come fra i disegni di Michelangelo del Museo Teyler di Haarlem [1]) si trovi uno studio per un apostolo che ha molta analogia col nostro tanto per la mossa della figura quanto per la tecnica. Inoltre nell'atteggiamento si avvicina molto ad uno dei quattro *schiavi* o *prigioni* abbozzati pel monumento di Giulio II, collocati nella grotta del Buontalenti nel R. Giardino di Boboli. Matita nera, carta bianca. Alta mm. 223. Larga mm. 88.

Schiavo
abbozzato nella grotta Buontalenti
nel R. Giardino di Boboli

Dis. 18735. — Rapido schizzo della parte inferiore di una figura muliebre nuda, volta a destra.

Sembra riferirsi alla figura della Vergine del « Giudizio finale », secondo il primitivo concetto espresso nello schizzo degli Uffizi [2]) esposto sotto il n.° 170, cornice 144 e in quello più completo della Casa Buonarroti (dis. 65, corn. 13), (fot. Alinari, n.° 1014).

Non escludiamo che possa aver servito per qualche altra figura del « Giudizio ». Ad ogni modo, è indubitato che si tratta di un rapido studio fatto nel momento che l'artista disegnava il cartone per rendersi meglio conto del giusto movimento di quella data parte della figura.

La tecnica è tutta affatto simile a quella usata da Michelangelo in altri disegni autentici come può constatarsi dal disegno 33 (corn. 6) della Casa Buonarroti (fot. Alinari, n.° 1045). Matita nera, alquanto spuntata, carta bianca che ha per filigrana un'áncora sormontata da una stella. Alta mm. 328. Larga mm. 198.

La stessa filigrana trovasi in tre disegni originali di Michelangelo esistenti in Oxford, cioè: 1° Studii per i depositi medicei. 2° Sansone e Dalila. 3° Una figura per il Giudizio. Trovasi pure in un disegno della collezione Malcolm rappresentante la figura del profeta Haman per la Sistina, nello studio per l'Adamo della Sistina della collezione Lochers e nel disegno 114 (corn. 47) della Casa Buonarroti.

---

[1]) V. *Die Zeichnungen in Museum Teyler zu Haarlem, Tafel XVIII* (fig. super.). Edito da F. v. Marquard, 1901.

[2]) Vedasi la riproduzione nella *Rassegna d'Arte,* dicembre 1901.

Dis. 18736. — Rapidissimo schizzo di figura virile nuda giacente, da sinistra a destra. È un primo pensiero per il «Tizio divorato dall'avvoltoio», di cui un disegno più finito si conserva in Windsor [1]). Questa figura, veduta per l'altro verso del foglio, ha molta somiglianza con uno dei giovani nudi seduti sugli zoccoli della vôlta Sistina, e precisamente per quello corrispondente sopra il profeta Geremia, accanto al profeta Jona. Matita nera, carta bianca, mutilata nell'angolo inferiore destro. Alta mm. 110. Larga mm. 190.

Dis. 18735
(Fot. Alinari, n. 422)

Nell'altro lato della carta poche linee a matita di una pianta topografica, forse per fortificazione, dove leggesi la parola *monte* di scrittura autografa, come risulta dal confronto con gli scritti di Michelangelo.

Dis. 18737. — Nel lato inferiore della carta: rapidissimo e leggiero schizzo di un gruppo di tre figure; una seduta, volta a sinistra, presso ad essa un putto visto di schiena; la terza figura si distingue a mala pena.

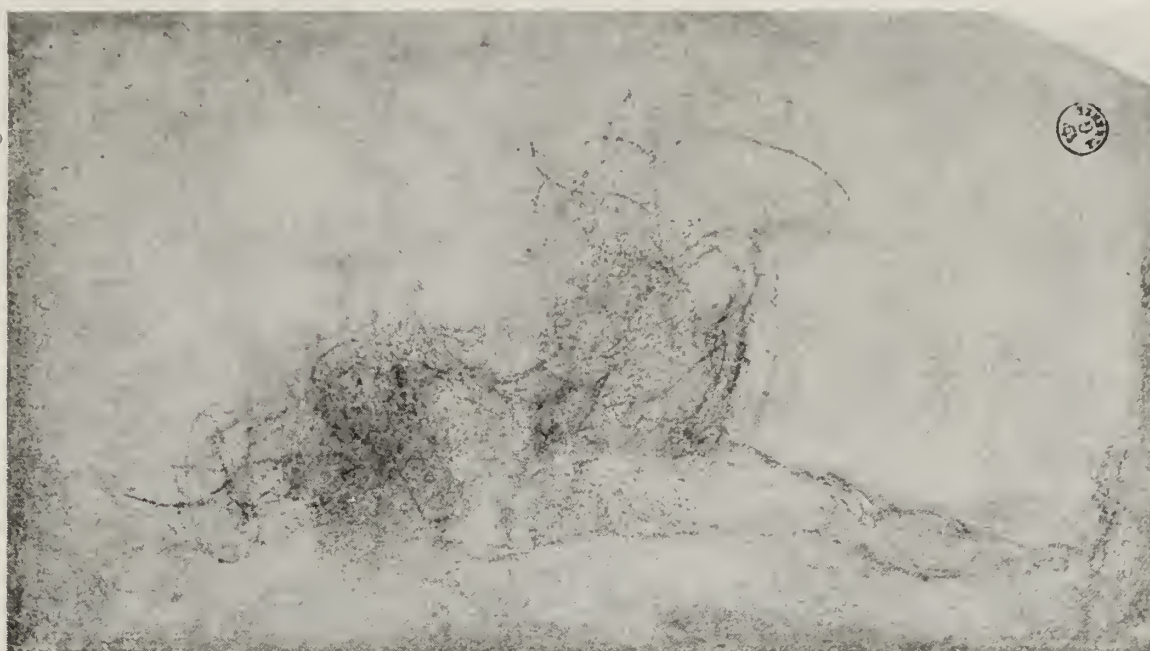
Sembra riferirsi ad uno dei gruppi di figure bibliche dipinti sul cappuccio di una delle lunette della vôlta Sistina e precisamente per quello di Ozia, situato fra la Sibilla Eritrea ed il profeta Ezechiello.

Nel margine superiore della stessa carta trovasi lo schizzo, un po' più distinto, per una Leda giacente in abbandono voluttuoso sul corpo del Cigno, il quale sembra baciarle il seno, mentre essa gli recinge il collo col braccio sinistro tenendo l'altro disteso. Notiamo come la dolce espres-

---

[1]) Questa notizia la dobbiamo al chiaro critico d'arte signor Bernhard Berenson, il quale da noi invitato dopo la nostra scoperta, a vedere i dieci sopradescritti disegni, li confermava tutti *autentici* ed importanti, esprimendo soltanto qualche dubbio sul n.° 18737.

Il Vasari, nella *Vita di Valerio Vicentino* (Vol. V, pag. 374) dice: ed avendo Michelangelo fatto un disegno al detto cardinale de' Medici, d'un Tizio a cui mangia un avvoltoio il cuore, ecc.

sione della testa della Leda è molto simile a quella del piccolo David conservato nel Bargello, visto di profilo.

Dis. 18736
(Fot. Alinari, n. 423)

È da osservare come l'artista con pochi tocchi a penna abbia voluto modificare la primiera posizione delle gambe della Leda. Nel margine mediano della carta trovasi leggermente tracciata la sola figura della Leda in atteggiamento diverso. Stile d'argento e penna, carta bianca. Alt. mm. 240. Lar. mm. 210.

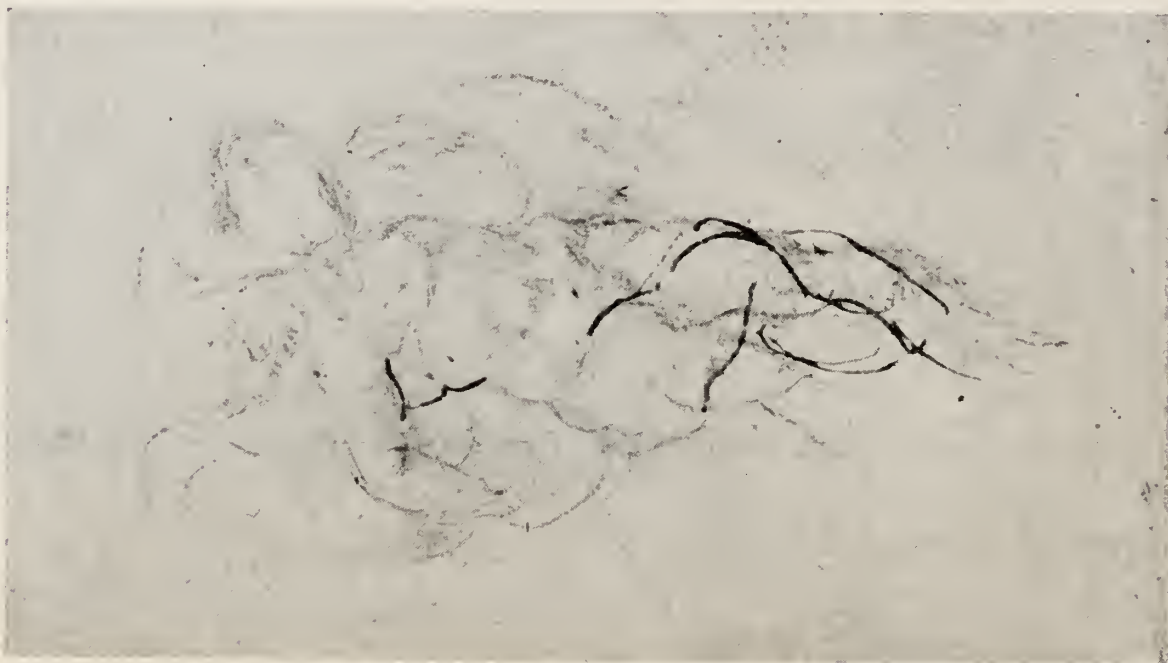
Trattasi forse di una prima idea per quella Leda, che, come ci fa sapere il Vasari [1]), Michelangelo dipinse per il Duca di Ferrara Alfonso I, di cui conosciamo una copia del tempo conservata nel Museo Correr di Venezia [2]).

Copia di Aless. Allori dal disegno di Michelangelo esistente a Windsor
(Uffizi, n. 248, Categ. Figura in cartella)

Notiamo altresì esservi una certa analogia nell'unione del corpo umano con il volatile confron-

[1]) *Vasari,* ediz. Sansoni, vol. VII, pag. 195.

[2]) V. *Das Museo Civico zu Venedig nach seiner Neuordnung und Erweiterung* von Emil Jacobsen, Repertorium für Kunstwissenschaft 1899.

Particolare della vôlta Sistina « Ozia »

Dis. 18737 (parte superiore della carta)

tando il suddetto schizzo col famoso disegno del « Ganimede » esistente a Windsor.

Infine vogliamo richiamare l'attenzione del lettore sopra una serie di antiche copie, esistenti negli Uffizi, finora rimaste inosservate, eseguite da Lodovico Buonarroti (secolo XVI) il cui nome leggesi nella carta 18600, traendole dai disegni *originali* del gran Maestro, conservati allora nella sua stessa casa. Fra esse si ritrovano alcuni degli schizzi sopradescritti compresa la *Leda* al n.° 18519. Tale circostanza, da noi rilevata soltanto dopo l'identificazione delle dieci sopradescritte carte, venendo a provare che esse provengono indubbiamente dalla casa di Michelangelo, concorre a rassicurarci sempre più della loro *autenticità* [1]).

Crediamo che nella cartella in cui sono stati trovati i dieci sopradescritti fogli ve ne sia ancora qualche altro da potersi attribuire al Buonarroti, ma ci riserbiamo di parlarne in una prossima pubblicazione.

EMIL JACOBSEN
PASQUALE NERINO FERRI.

QUELQUES DOCUMENTS SUR BOTTICELLI

I. – LA DATE DE LA NAISSANCE

Se fondant sur la déclaration cadastrale de 1480 du vieux Mariano di Vanni [2]), on admettait jusqu'ici que son fils Sandro était né en 1447. Herbert Horne a récemment soutenu [3]) qu'il fallait reporter de trois ans en arrière la date de sa naissance, en faisant connaître la mention contenue dans la déclaration cadastrale de février 1457 (style florentin): il y est dit que Sandro est âgé de 13 ans.

Mais nous trouvons une preuve bien plus décisive à l'appui de cette opinion dans la déclaration du père, qui porte la date du 1er mars 1446 (style florentin). Selon cette déclaration, Sandro avait alors deux ans. Si l'indication est rigoureusement exacte, Botticelli était né entre le 1er mars 1444 et le 1er mars 1445 (style moderne). Il n'y a point d'espoir de préciser davantage la date de sa naissance.

---

[1]) Siamo lieti che l'autenticità dei dieci sopradescritti disegni sia stata confermata anche dal ben noto conoscitore Adolf von Beckerath, il quale donava testè la sua cospicua collezione di disegni antichi al R. Museo di Berlino.

[2]) Quartiere S. Maria Novella. Gonfalone Unicorno (et non Leon Bianco, comme l'a imprimé Gaye. Carteggio I, 343).

[3]) *Revue archéologique*, 3e série, T. 39, Juillet-Août 1901, *Quelques souvenirs de Sandro Botticelli.*

II. – La maison natale

La famille de Botticelli avait en 1446 la même maison d'habitation qu'en 1442, et nous pouvons considérer comme certain que Sandro y naquit. Cette maison était située au borgo Ognissanti et occupait l'emplacement de celle qui porte aujourd'hui le n.° 28. Le nombre des maisons comprises entre le cimetière d'Ognissanti et la Via Nuova (aujourd'hui della Porcellana) est resté le même. Je les cite, en mettant en regard du numéro actuel le nom du propriétaire d'alors.

N.° 30: Cristofano di Matteo del Teghia, coltriciaio.

N.° 28: Héritier de Simone Manovelli (Mariano di Vanni louait cette maison moyennant 10 florins l'an).

N.° 26: Cristofano di Matteo del Teghia (c'était la maison d'habitation du dit Cristofano).

N.° 24: Messer Giovanni di Piero del Teghia.

N.° 22: Cristofano di Matteo del Teghia.

N.° 20: Messer Giovanni di Piero del Teghia.

III. – Botticelli en 1457

Dans la déclaration de février 1457 (style florentin) de Mariano di Vanni, Sandro est ainsi mentionné (je transcris exactement, en conservant l'assemblage des mots): « Sandro mio figlolo detta danni 13 sta allegare ede malsano. » Que signifie cette expression: « sta al legare? » A-t-elle rapport à l'art de l'orfèvre? Je n'ose point faire de conjecture à cet égard, ne l'ayant rencontrée nulle part ailleurs. Herbert Horne dans l'article cité plus haut dit que en février 1457 (1458) Botticelli *fréquentait encore l'école:* il semble donc qu'il ait lu ou interprété: « sta a legere. » Mais il est bien certain que le texte porte: « allegare. » Et l'interprétation « a legere » est d'autant moins admissible qu'à l'âge de 13 ans les enfants n'étaient plus à l'école où l'on apprenait à lire, mais à l'atelier, où si on les destinait au commerce, à la « scuola d'abaco. »

IV. – Le Couronnement de la Vierge de l'Académie des Beaux Arts

Ce tableau provient du Couvent de S.t Marc: Vasari nous dit qu'il avait été commandé à Botticelli par « l'arte di Porta Santa Maria. » Et d'après le livre d'Antonio Billi il se trouvait « allato alla porta della chiesa a mano sinistra. »

SANDRO BOTTICELLI. - *L' Incoronazione della Vergine*
(Galleria Antica e Moderna, Firenze)

Dans un répertoire des obligations et messes de S.t Marc du 16e siècle on lit au mois de décembre la mention suivante [1]):

« Del prefato mese di dicembre noi habiamo ad celebrare uno officio de' morti ogni anno alla cappella dell' arte di porta Sancta Maria, che si chiama la cappella di S.to Alò, per l' anime di quelli per chi ci è facto la limosina che di sobto si dirà. Et per sapere l' origine, la dicta cappella è del membro di decta arte che sono gli orefici. Et loro feciono uno calice d' argento tucto, con l' arme loro che è una cuppa. Et disopra nella testudine della cappella è la medesima arme et insieme l' arme dell' arte. Dipoi essendo molto antiquata et havendo l' arte per legge facta de la communità di Firenze a essere protectrice del nostro convento, in segno di che tengono una bandiera colla loro insegna el dì di San Marco appiccata alla detta cappella, et viene il corpo dell' arte ad offerta con loro torchietti alla nostra chiesa in decta festivita di San Marco, et se per mal tempo non potessino venire, mandano la cera; essendo facto nell' arte certa provisione l' anno 1488 o altro piu vero tempo con piena auctorita, et uno officio di conservatori, fu statuito che per gratitudine dell' officiare decta cappella che fanno e frati et per decto officio l' arte ci paghi ogni anno per elemosina lire quaranta piccioli [2]). Et vogliono che di cinque anni in cinque anni si habi a fare la rafferma di decta elemosina da Consoli che per tempi saranno et cosi sempre si observa.

« Et la dicta arte oltre ad questo fece la tavola in che spese ducati cento d'oro larghi et il graticulato et arricciatura et mantiene quella a sua spese.

« E di poi statuto che sia perpetuo senza la confirmatione quinquennale.

« Et piu statuto che per la lampade habiamo ogni anno uno barile d' olio. »

Le paragraphe suivant a été ajouté par une autre main:

« Questo dì 23 d' aprile 1575 fu prorogato per 5 anni con conditione che si facci intendere loro quando si fa l' officio. »

En marge d'une écriture qui paraît être de la fin du 16e siècle est noté: « L'obligo è finito, perchè data a Brandolini. »

---

[1]) Conventi soppressi, 103, S. Marco, Cod. 85. — Je n'ai rien trouvé d'autre touchant ce tableau dans le papiers provenant de S.t Marc. Je dois toutefois faire remarquer que je n'ai pu consulter un livre mentionné dans la table sous le titre de *Ricordi 1484-1490* et portant le n.° 63: il est égaré!

[2]) De cette délibération (ou plutôt de son renouvellement (?)) il est question au livre n.° 72 « Debitori e creditori di testamenti 1487-1504 » C.a 19 t.°: « Chonsoli dell' arte di porta Sancta Maria deono dare sino in anni 5 l. 40 pli. per anno, come apare alle ricordanze s.e A (103 per una deliberatione l'anno 1492 per dicti Consoli; hanno pagato l'anno 1493 ». L' obligation est renouvelée une fois ensuite et les payements inscrits à ce livre vont jusqu'à 1503 (C.a 73).

Le Couronnement de la Vierge de Botticelli se trouvait donc au premier autel à gauche en entrant dans l'église, autel qui porte encore aujourd'hui les armes des Brandolini. Cet autel était intitulé à S.t Eloi, patron des orfèvres, et le saint figure sur le tableau.

Une question surgit naturellement: cette décision de 1488 (que nous ne possédons malheureusement plus) concernait-elle également l'ornementation de l'autel et faut-il admettre que c'est en 1488 que fut commandé le tableau? Stylistiquement cette hypothèse semble parfaitement admissible. Mais je ne suis pas parvenu à en découvrir la preuve documentaire.

Cependant nous savons quel était le notaire de l'arte della seta à cette époque: c'était Ser Niccolò di Ser Antonio di Ser Bandino da Romena [1]). Les actes de ce notaire nous sont en grande partie conservés: je les ai parcourus sans résultat; mais il faut noter qu'il existe une lacune entre deux livre de protocoles, lacune qui s'étend du 1er octobre 1487 au 16 septembre 1488. Cela tend-il à prouver que le tableau a été effectivement commandé en 1488? Je n'oserais l'affirmer. Mais l'on ne peut dénier qu'il existe quelque présomption en faveur de cette date.

V. – L'Adoration des Mages des Uffizi

La célèbre adoration des Mages conservée au Musée des Uffizi se trouvait originairement à l'église de Santa Maria Novella, à droite de la porte principale, devant le mur où l'on voit aujourd'hui la fresque de Masaccio. D'après une note extraite d'un codex de la Riccardiana, citée par Herbert Horne [2]), ce serait un certain Giovanni Lami, citoyen florentin, qui aurait fait faire l'autel, intitulé à l'Épiphanie, ainsi qu'un tombeau en marbre. Le codex en question est un « sepoltuario di Santa Maria Novella » copié en 1729 par le père Gaetano Martini d'un original compilé en 1617 par le prieur Niccolò Ser Martelli.

De la même source dérive un codex du fonds Baldovinetti de la bibliothèque nationale de Florence, portant le numéro 124, lequel donne cependant des indications plus complètes et plus précises. Il y est dit que l'autel en l'honneur des trois rois Mages fut élevé par Giovanni del Lama, citoyen florentin, « che vi fece dipingere la tavola da Sandro Botticelli fiorentino.... l'altare era tutto di marmi intagliati a piè di cui fu egli sepolto con arme e lettere che dicevano: Sep. Guaspar Zenobii del Lama. »

---

[1]) Voir une ordonnance le concernant dans le Cod. 1 de l'arte della seta en date du 30 juillet 1490.

[2]) *The Story of a famous Botticelli. Monthly Review*, février 1902. Le Codex riccardianus porte le n.° 1935.

Nous apprenons ainsi le véritable nom du fondateur de l'autel: Guaspare di Zanobi del Lama [1]). Son prénom nous fait comprendre pourquoi il dédia l'autel aux rois Mages: Gaspard est le nom de l'un d'eux.

Voici les renseignements que je suis parvenu à réunir au sujet de ce personnage.

Sa première déclaration cadastrale est de 1451 [2]): il vient d'épouser la fille d'un certain Batista di Lionardo da Empoli et possède en indivis avec le frère de sa femme « un podere.... posto nel chomune di Chastelfiorentino e di Ghambassi »; « una chasa posta nel Chastel d'Empoli.... la quale chasa tiene a pigione Bernardo di Ghuglielmo Adimari per l. 30 »; « una chasellina » également à Empoli, « apigionasi a 1° lavoratore per l. 3 ». « Un poderuzzo posto nel popolo della badia a Chandegli » lui appartient en propre. « Quando sono sano isto chon Taddeo di Simone speziale per fi. 30 l'anno. Al presente mi truovo malato di febre e di pegio. » Et il implore la pitié des officiers du cadastre en prétendant qu'il n'a pas de quoi vivre.

En 1457 nous le trouvons installé via della Scala dans une maison qu'il a acheté en 1453 (1454) « essendo 1° chasolare fi. 100.... hollo mezo murato ». Et dire qu'il n'avait pas de quoi vivre! Il a de plus acheté une esclave: « truovomi una schiava ch'a nome Chaterina di Turchassa, chonperala da Franc.° di Michele di Feo Dini g.e Unichorno per pregio di fi. 50. » Il est âgé de 45 ans et sa femme de 30. Il n'a point d'enfants (du moins n'en déclare-t-il point).

En 1469 il ne possède plus, outre sa maison de la via della Scala et quelques bois, que « uno poderuzzo chon uno mulinuzzo posto nel popolo di Santa Lucia in val di Marina. » Selon son habitude il se lamente: « in su detto podere ò certi boschi e quali non sono di questi 4 anni da ttagliare, ma volessi iddio chettanto mi valessino detti boschi quanto spendo a ripararmi dal maledetto fiume dela Marina. Non per tanto posso fare che ogni anno non mi roda qualche parte del mio pocho seminato, chome manifestamente si vede per chi passa per la strada maestra di Bologna, sì che fui matto pelato.... »

En 1480 il se lamente plus que jamais. Ecoutez-le: « Ghuaspare.... d'età d'anni 70, domando esenzione della testa.

---

[1]) Wood Brown (*Santa Maria Novella at Florence,* p. 116) donne, je ne sais pas d'après quelle source, Guaspare Lami. Dans le vol. IX des *Delizie degli eruditi toscani* del P. Ildefonso, p. 230, est cité la sépulture de Guasparri di Zanobi del Lama après l'autel « sendo voto ». L'incertitude dans l'orthographie du nom provient assurément de ce que l'on ne connaissait plus de del Lama au 18e siècle, tandis que le nom de Lami était alors familier à l'oreille.

[2]) Quartiere S. Spirito — Gonfalone Scala.

« Chosa mia donna d'anni 55, cho pocha sanita amendue.

. . . .

« Io non traficho, e non fo e non so fare nulla, trovomi dechrepito chon pocha sanità, rachomandomi a Idio e ala vostra dischrezione. »

Ça ne l'a pas empêché entretemps de faire « una pila di ghualzare da sodare panni », mais il demande naturellement à ne pas être taxé de ce chef.

Un ricordo des plus importants, dans le livre des bienfaiteurs de la Compagnie de Gesù Pellegrino [1]), qui se réunissait à S.ta Maria Novella, nous donne l'époque de sa mort. Le voici : « Guasparre di Zanobi del Lama, uno de nostri fratelli, a cui Iddio abbia fato verace perdono della mente sua, lasciò alla nostra compagnia per rimedio dell'anima sua uno libro di quarto foglio in carta pecora con l'uficio della donna e l'uficio de morti e entratura de' novitij e piu altri ufici, miniato et covertato di raso nero con bullette d'ariento ne canti e con due tondi d'ariento nel mezo aniellati, l'uno è el nome di Jesu e nell'atro (sic) è el nostro segno divoto del pellegrino. El quale volle che in perpetuo fussi della nostra compagnia et si adoperassi a bisogni di quella. Et questo dì 5 d'agosto 1481 Nicolò di Jacopo Carducci, uno de nostri fratelli, a cui detto Guasparre commise alla sua morte chello apresentasse, et questo dì presente l'apresentò a nostri padri capitani nel conspecto di certi ufficiali. MCCCCLXXXI a dì 5 d'agosto. »

De quelle nature étaient les rapports existant entre ce singulier personnage et les Médicis? Quels bienfaits avait-il reçu d'eux pour leur rendre un si éclatant hommage? Ceci reste un mystère dont la correspondance des Médicis renferme peut-être la clé [2]). Dans les conditions actuelles, ce n'est qu'un hasard qui l'y puisse faire découvrir. Ce que nous savons est en effet insuffisant à nous guider. Zanobi, le père de Guaspare, était barbier [3]). Guaspare appartenait à la même corporation

---

[1]) Archivio di Stato di Firenze. Compagnie soppresse. G. 4, filza 2 – c. 14 t°. Je compte publier prochainement d'amples extraits de cet intéressant livre des bienfaiteurs.

[2]) Je n'ai point encore rencontré del Lama parmi les noms des correspondants des Médicis. Ce qui ne veut pas dire qu'il ne s'y trouve pas. Mais aussi longtemps que l'on n'aura fait des tables méthodiques du Carteggio Mediceo, de semblables recherches resteront pour ainsi dire impraticables.

[3]) D'après sa déclaration de 1442 ; S. Croce, Bue. — Il est singulier que dans aucune des déclarations de son père, Guaspare, qui était l'ainé des enfants, ne soit mentionné, bien que dans sa déclaration de 1469 il se dise « descritto in Zanobi mio padre » dans le cadastre de 1427. Le même fait se retrouve pour une fille de Guaspare, M.a Francesca qui apparaît en 1495 (S.° Spirito, Scala) et déclare : « disse la graveza nell'anno 1481 in Guasparri padre di decta Francesca », alors qu'il n'a jamais été question d'elle dans les déclarations de son père.

que son père, puisque nous le trouvons en 1451 aide d'un droguiste. Dans les déclarations ultérieures il n'est plus question de sa profession. D'après le ricordo cité en dernier lieu, il était ami de Niccolò di Jacopo Carducci: celui-ci paraît avoir été son exécuteur testamentaire. La famille Carducci avait quelque importance dans l'état: au 15^{e} siècle plusieurs de ses membres eurent l'honneur d'occuper la charge suprême de gonfalonier de justice. Niccolò di Jacopo fut du nombre des Seigneurs en 1480 [1]). Il avait alors 50 ans [2]).

Botticelli Sandro. – *Particolare dell'Adorazione dei Magi*
(Galleria degli Uffizi, Firenze)

On peut regarder comme certain que le donateur se trouve parmi les nombreux personnages contemporains qui forment le cortège des rois Mages. Vu son âge (il avait au moins 65 ans) il n'est point difficile de le découvrir. A droite du tableau on voit un rang de figures placées presque toutes de profil, duquel ressort un visage de vieillard vu à peu près de face: cet homme à l'air peu avenant dont la main droite, qui tient le bord du manteau, a l'index levé, c'est assurément notre Guaspare di Zanobi del Lama. Qui considérera attentivement sa physionomie ne s'étonnera plus du style des déclarations cadastrales que j'ai rapportées!

---

[1]) Scipione Ammirato, *Delle famiglie nobili fiorentine.*

[2]) D'après sa déclaration cadastrale de 1480. S.^{ta} Maria Novella, Vipera.

Je ne puis parler ici par le menu des portraits qui figurent dans l'Adorations des Mages, mais au moins dois-je dire un mot de celui de Giuliano de' Medici dont Herbert Horne, dans l'étude citée plus haut, nie l'existence. Giuliano est représenté dans la partie droite du tableau, derrière le roi Mage qui a les traits de Giovanni di Cosimo de' Medici: il est debout, vu de profil, la tête inclinée, et toute son attitude a quelque chose de découragé et de mélancolique. Un jeune homme en s'agenouillant lui prend la main qu'il abandonne négligemment. La tête est non point analogue, mais vraiment identique aux deux portraits botticelliens de Giuliano que possèdent les Musées de Bergame et de Berlin [1]). C'est le même nez au renflement médian, à la pointe descendant plus bas que l'insertion des ailes, la même lèvre inférieure avançante, la même chevelure épaisse aux grandes boucles terminales encadrant le visage. De part et d'autre les yeux sont baissés, l'expression est analogue, mais atténuée, moins précise, moins vraie dans les portraits de Bergame et de Berlin: il semble que ceux-ci soient une imitation du nôtre. Le portrait de Giuliano, surtout après sa fin tragique, dut être très demandé à Florence: il n'est pas étonnant qu'on en ait fait plusieurs exemplaires.

La comparaison de la figure en question avec les médailles [2]) ne laisse point de doute non plus sur l'identité du personnage représenté. Je ne m'explique donc point comment Herbert Horne arrive à nier la présence évidente du portrait de Giuliano dans l'Adoration des Mages. Le plus curieux est qu'il ne mentionne même pas la figure que j'ai décrite et qui passe pourtant depuis longtemps pour le portrait de Giuliano: il dit seulement qu'on a voulu reconnaître Giuliano dans un personnage les mains appuyées sur un glaive, à gauche au premier plan, opinion qu'il combat à bon droit du reste, ce personnage n'ayant notamment pas du tout la même forme de nez que Giuliano. Il soutient de plus que si le tableau avait été fait après la mort de Giuliano, le peintre aurait donné ses traits, plutôt que ceux de Giovanni di Cosimo, au troisième roi Mage. C'est possible, mais ce n'est pas une raison pour que Giuliano vivant n'ait pas trouvé place dans le cortège des rois. Il y figure effectivement comme nous l'avons vu et y occupe même un poste éminent.

Je laisse à chacun le loisir de forger des hypothèses au sujet du motif

---

[1]) Il existe de ce portrait au Musée de Cracovie une copie du 16e siècle portant l'inscription: IVL . MED. CLEMENTIS VII P. M. P.

[2]) Giuliano est représenté sur la médaille de la conjuration des Pazzi et sur une grande médaille que possède le Musée de Berlin. Le même Musée a un bas relief en marbre qui offre se traits. Ces trois portraits ont le profil à gauche (Cfr. Bode, *L'Arte,* III, 181). Le petit portrait de Bronzino et le grand portrait qui se trouve dans le corridor conduisant au Pitti dérivent manifestement du portraits de Bergame et de Berlin. — Un buste de Giuliano par Andrea del Verrocchio existe à Paris dans la Collection G. Dreyfuss.

qui l'a fait représenter si mélancolique. On a cru expliquer les yeux baissés des portraits de Bergame et de Berlin en admettant qu'ils avaient été peints d'après la masque pris sur le cadavre. Mais dans le portrait de l'Adoration des Mages, ce détail est bien en harmonie avec l'ensemble de l'attitude. Et comme je l'ai dit tantôt je crois que les portraits de Bergame et de Berlin dérivent de celui-ci [1]): sans doute ne sont-ils ni l'un ni l'autre de la main du maître; il leur manque la spontanéité, le *tout d'une pièce* des œuvres originales.

VI. – Le Tableau du Maître Autel des Convertite

Une foule d'auteurs mentionnent comme œuvre de Botticelli le tableau du maître autel de l'église des Convertite à Florence. On le trouve cité notamment dans le livre d'Antonio Billi, dans l'anonimo Gaddiano, dans Vasari, pour ne parler que de plus anciens. A une époque ultérieure le tableau fut déplacé; au temps de l'annotateur du « Riposo » de Borghini (1730), il était à l'entrée du couvent; au temps de Richa, dans la Sacristie; et c'est là encore qu'il se trouvait en 1802 [2]). Au delà de cette date, j'en perds la trace. Mais il est peu probable qu'un tableau qui existait encore au commencement du 19e siècle ait été détruit. Il y a tout lieu de croire qu'il a passé à l'étranger; sans doute est-il enfoui en quelqu'une de ces collections anglaises qui recèlent tant de trésors inconnus.

Chose curieuse, aucun des auteurs qui le nomment n'en indique le sujet, mais on arrive aisément à le déterminer par voie de conjectures. Selon toute probabilité l'œuvre figure une Vierge à l'enfant entourée de Saints: à gauche de la Vierge (par rapport au spectateur) on doit voir S.te Elisabeth (l'église était dédiée à cette sainte), et au nombre des personnages sacrés se trouvent assurément S.t Augustin, à la règle duquel était soumis le couvent, et S.te Marie Madeleine, la patronne des filles repenties.

Grâce à ces indications, il est possible d'identifier le tableau et je souhaite que ces lignes éveillent l'attention de ceux qui ont pu l'entrevoir ou provoquent des recherches de la part de qui en soupçonne la trace.

---

[1]) Bode (loc. cit.) admet qu'ils furent faits d'après une médaille (les médailles connues ont pourtant le profil à gauche et les portraits le profil à droite); mais comme il croit que le portrait de Berlin est de la main de Botticelli, il ne parvient pas à s'expliquer pourquoi Botticelli n'a pas profité des études faites pour le portrait de l'Adoration. Si le peintre chargé de faire le portrait de Giuliano, tout en s'inspirant du portrait de l'Adoration, a changé le sens du profil, c'est sans doute parce que ce portrait devait servir de pendant à un portrait de femme, — mettons de la Simonetta.

[2]) *Firenze antica e moderna illustrata.* T. VIII, pp. 120-121.

Reste à savoir si la tradition dit vrai et si Botticelli est réellement l'auteur de cette œuvre. J'ai essayé de m'en assurer en consultant les livres provenant du Couvent des Convertite. Parmi ces livres se trouve un *libro di ricordi* commencé en 1451 contenant des annotations qui se succèdent sans interruptions considérables jusqu'à 1517 environ [1]). Ce mémorial comprend donc toute l'époque durant laquelle travailla Botticelli. Mais c'est en vain que j'y ai cherché son nom. Pendant cette période de temps, on fit une seule fois des travaux importants dans l'église et dans le monastère: ce fut de 1491 à 1494 [2]). Le compte détaillé des dépenses faites à cette occasion nous est conservé: il n'y est point question du tableau du maître autel. J'en extrais les postes concernant des œuvres de peinture.

C.ª 69. Spese fatte nella capella. 1491.

Suora Alessandra, badessa delle Convertite, de avere le infrascripte spese . . . .
. . . .

e de avere fiorini nove e mezo d' oro in oro dati a Francesco dipintore per la Corona dell' altare legname oro e facitura, valsono lire sexanta una soldi quindici.

C.ª 70. ....de avere per spese fatte in chiesa e nel dormitorio nuovo da dì 30 d'aprile 1493 per insino a dì 31 d' octobre 1493 fiorini cento octanta uno d' oro in oro dati a maestro Jacopo muratore . . . . .
. . . .

e de avere a dì 25 di dicembre 1494 a Jacopo dipintore che dipinse gli altari, cioè del Crocifisso e della Vergine Maria per sue fatiche et dipintura, valsono lire novanta una.

E de avere per insino a dì detto lire quattro soldi sedici dati a Jacopo dipintore per oro e calcina per detti altari.

Nous ne saurions déterminer d'une manière certaine de quels peintres il s'agit ici, car ils ne sont désignés tous deux que par leur prénom. Il semble qu'aucun d'eux n'ait peint de tableau d'autel pour l'église des Convertite, vu les sommes relativement minimes qui leur sont allouées. L'église n'a que deux autels latéraux: l'un porte un tableau représentant la Nativité, qui paraît dater du commencement du XVIe siècle, l'autre

[1]) Archivio di Stato di Firenze. Conventi soppressi, 126, n.° 62. — Les pages 51 à 55 manquent.

[2]) Bon nombre de florentins donnèrent des aumônes à cette occasion (notamment Piero de' Medici, Tanai de' Nerli, Girolamo Corbinelli, etc.) et des sœurs firent des dons assez importants. La république contribuait régulièrement à l'entretien du Couvent en lui consacrant le tiers des amendes auxquelles on condamnait les gens coupables de sodomie et en général d'attentats aux mœurs.

une Statue de S.te Marie Madeleine. Quels étaient au XVe siècle les autels de la Vierge et du Crucifix, c'est ce que je ne saurais dire.

Comme il n'est pas question du tableau du maître autel dans les comptes du Couvent, nous devons supposer qu'il fut fait aux frais d'un particulier, d'une société religieuse ou même de la corporation des médecins et droguistes à laquelle la surveillance du monastère avait été dévolue dès 1458: mais tout indice manque à ce sujet.

JACQUES MESNIL.

MINO DA FIESOLE E LA BADIA FIORENTINA

Di Mino da Fiesole e dei lavori che fece per la Badia Fiorentina rimangono molte notizie nei libri di quel Convento (Archivio di Stato di Firenze. Corporazioni religiose soppresse. Badia, n. LXXVIII). Il Milanesi, che le conosceva in parte e se ne servì poi, senza indicarne la provenienza, per le annotazioni alle Vite del Vasari (ed. Sansoni, III, 115 sgg.) sembra le comunicasse a L. Courajod pel suo lavoro su Mino, pubblicato nel *Musée Archéologique* del gennaio 1877. Dal Courajod conobbe i documenti che seguono il Müntz e « per il loro eccezionale interesse », sebbene non si riferissero strettamente all' argomento, li pubblicò in una nota al primo volume dell' opera *Les arts a la cour des Papes*. Paris, 1878, p. 251, nota 4). L'articolo del Courajod non è facilmente accessibile, nè molti penseranno a cercare documenti su Mino e i suoi lavori per la Badia Fiorentina nell' opera citata del Müntz. Crediamo per ciò opportuno ripubblicare quei documenti, correggendoli e completandoli di sugli originali e commentandoli con qualche nuova notizia.

a) LA TAVOLA DI DIETISALVI NERONI

✠ MCCCCLXX. Ricordanza come oggi questo dì XIII di settembre 1470 Noi promettiamo di dare e pagare a Mino di Giovanni sculptore da Firenze, a ogni suo piacere, fior. trentadue larghi, e' quali sono per tanti che lui dixe restare avere per suo magisterio sopra a una tavola di pietra biancha dove sono intagliate più figure di nostra donna e altri sancti, ch' el detto Mino havea tolto affare più anni sono da messer Dietisalvi di Nerone. La quale tavola ci anno facto consengniare in diposito dal detto Mino, con licenza degli Otto della Balia di Firenze, come appare per mano di ser Marchione di ser Marcione loro notaio, Antonio de Rrabbatta, Charlo Guaschoni e Guglielmo d'Antonio de' Pazzi, procuratore de' creditori di detto messere Dietisalvi absente; como di tutto appare charta per mano di ser Piero di Charlo di Viva notaio fiorentino sotto di... detto, delli quali fior. 32 larghi el sopradetto Mino diè licenza se ne pagassi per lui a Francesco e Bernardo Cambini e compagni fior. 10 larghi, e' quali dixe gli aveno prestati sopra questa manifactura della tavola, chome mallevadori dell' una parte

Mino da Fiesole. - *La Vergine tra i SS. Lorenzo e Leonardo* (Badia fiorentina)

e dell'altra. Et questa tavola sopradetta riceviamo in diposito di chonsentimento di detto Francesco e Bernardo Cambini con certe conditioni di ristituilla, bisogniando, a detti procuratori: come appare pel detto contratto di ser Piero di Charlo. Et a magiore chautela, el detto Bernardo Chambini si soscriverà da piè di propria mano. » Segue la firma. — Poi « fatto creditore detto Mino a libro verde segnato *E* c. 316 ».

(Arch. cit. Num. 261. Memoriarum I, c. 181ᵛ).

La « tavola di pietra bianca » « con figure d'una nostra Donna col figliuolo in braccio messa in mezzo da san Lorenzo e da san Lionardo.... doveva servire per i preti o capitolo di san Lorenzo, ad istanza di messer Dietisalvi Neroni, ma è rimasta nella Sagrestia della Badia di Firenze » (Vasari, III, 120). Oggi è in Chiesa, a destra di chi entri.

Dei 32 fiorini larghi che i monaci dovevano a Mino « per suo magisterio » sulla tavola, gliene fecero buoni 22 e 10 soldi a conto della pigione della casa che egli abitava e che apparteneva al monastero.

1470. Richordanza come oggi questo di XIII d'ottobre 1470 io don Lucantonio di Romolo da Firenze, monaco, sindaco e procuratore della Badia di Firenze,... allogai et concedetti a pigione a Mino di Giovanni, sculptore di marmi, da Firenze, una casa, con corte pozo terreno camere sale et altri hedificii da habitare posta nel popolo di San Brocolo di Firenze, dirimpetto alla nostra Badia, confinata da primo via, da secondo terzo e quarto, beni del monasterio. La quale à tolta da noi a pigione per anni tre da inchominciarsi a dì 1 di Maggio 1470, per prezzo di fior. 13 di suggello per ciascuno anno.... Notata detta allogagione a libro verde segnato *E* c. 316 ». (Ibidem, c. 182ᵛ).

1470. Mino di Giovanni sculptore di marmori, nostro pigionale d' una casa, de' avere fior. 32 d' oro larghi, de' quali gliene promettemo a di XIII d'ottobre 1470 fargliene buoni al conto della pigione fior. XXII larghi e soldi 10.... e sono per tanti che detto Mino dice restava avere sopra una tavola di pietra biancha per sua manifatura, che abbiano auta in diposito qui nella nostra sagrestia di licentia degli Otto della Balia et procuratori de' creditori di misser Dietisalvi di Nerone etc.

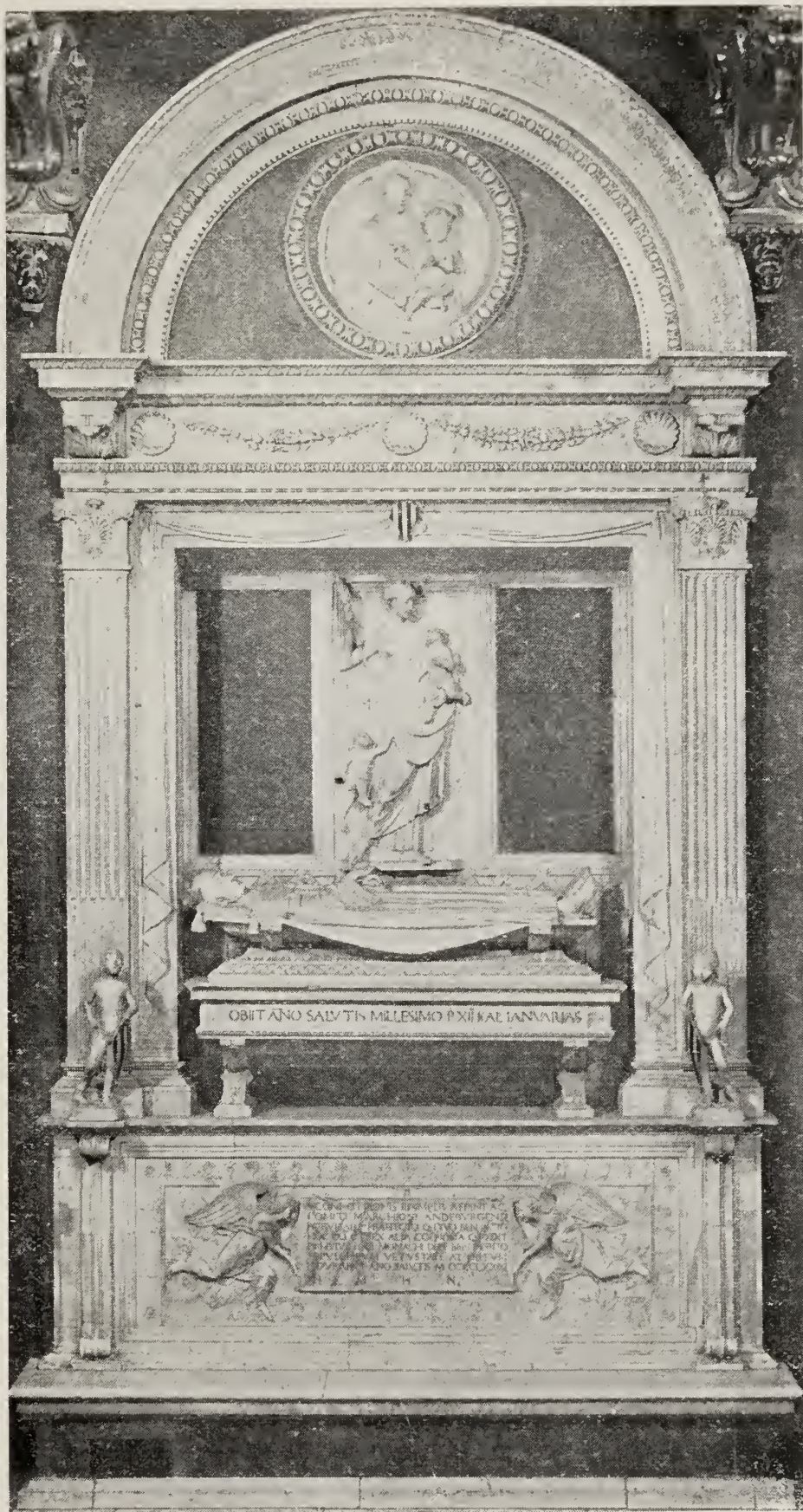
(Libro verde segnato *E* di debit. e cred. 1460-1471. Num. 79 c. 316).

1474. E a dì detto (12 ottobre) de' avere fior. XIII di suggello, l. 1, s. 16, che di tanti ne restava creditore al chonto della tavola della nostra Sagrestia, perchè era fatto debitore della pigione della chasa d'uno anno più che non l'aveva tenuta, etc. (Libro rosso segnato *F* di deb. e cred. 1471-1481 c. 128).

b) LA TOMBA DEL CONTE UGO

LOCATIONE DELLA SEPOLTURA DEL MAG^CO CONTE UGONE
A MINO DI GIOVANNI SCULTORE

MCCCCLXXI. Ricordanza come a dì XXV di Giugno 1471 di consentimento del Reverendo priore Don Salvatore nostro Abbate et delli suoi compagni deputati

superiori del nostro Monasterio, chome appare per una scripta di mano di me Don Arsenio celleraio et di Don Niccolò da Empoli decano, fu ritractato nuovi

MINO DA FIESOLE. – *La tomba del conte Ugo* (Badia fiorentina)

pacti con maestro Mino di Giovanni scultore di marmore sopra lo spedimento della sepoltura del mag^co^ conte Ugone, che gli fu allogata a 'ffare infino nel-

l'anno 1469. Et fu concluso d'accordo con lui, come appare soscripto di sua mano alla detta scripta, che Egli debbe, in fra termine di mesi XVIII proximi futuri, darci perfectamente compiuta la detta sepoltura di marmore et di macigno, con figure etc.ª, chome u'appare uno certo disegno f[a]cto in carta pergamena et che si contiene in detta scripta: di che gli dovemo dare in tutto lb Milleseicento di pli (piccioli) cioè L. 1600, computati quelli che già gli abbiamo dati a certi termini, et con le conditioni notate in detta scripta, della quale egli ne tiene una copia di mia mano apresso di sè, e l'altra apresso di noi, dove s'obbliga l'una parte all'altra etc.ª, come s'usa.

(Memoriarum, tomo I, N.º 261, c. 193ᵗ) [1]).

1471. Mino di Giovanni, sculptore di marmi, che ci fa la nostra sepultura del marchese Ugho, de' avere fiorini centosei di suggello, lire 493. s. 2.

(Libro cit. di deb. e cred. 1460-1471. Num. 79, c. 288).

1481. Mino di Giovanni, scultore di marmi, de' avere a dì 4 di Gennaio lire 1777 s. 14. d. 6, sono per manifactura e marmi della sepoltura del conte Ugo, di quello à fatto lui d' accordo collui, benchè ne dovessi avere l. MDC, secondo una scritta ne fu facto più tempo fà, ma perchè v' à agiunto la spalliera cogli marmi, siamo rimasi d'accordo n' abbi detta somma che fanno la somma di fior. 93 di suggello e l. 1320 s. 5. d. 6 etc.

E a dì detto lire 279 s. 17 d. 8, sono per due tavole rosse colle cornice di marmo intorno, per due tavole di marmo dalle latora et una di sopra dallato drento, ch' erano di macigno, secondo lo primo disegno; uno sottarco aggiunto nell' arco e per lo scaglione dappié: le quali tutte cose abbiamo fatto far noi a quegli dell'Opera et pagato gli marmi et ancora per la muratura di tutte: che se ne fa creditore per avere tutta detta spesa insieme ».

(Libro cit. di deb. e cred. 1471-1481. Num. 80, c. 333).

La tomba del conte Ugo dunque, allogata a Mino nel 1469, fu terminata solamente nel 1481. Prima di quest'anno le ossa « del gran Barone » erano conservate dentro una cassetta, dipinta con le sue armi, in Sagrestia:

1440. Giovedì a dì XVIII d'agosto. A spese straordinarie lire tre soldi nove pagati a Piero di Lorenzo dipintore nel Corso, portò contanti per dipintura d'una chassetta per mettervi dentro l'ossa d' Ughone marchese.

(Giornale segnato *B* 1435-1441, c. 301ʳ).

E nell' Inventario di Sagrestia (circa il 1441), tra le masserizie minute:

Una chassetta dipinta con arme d' Ugone: entrovi l'ossa d'Ugone detto, con serame. (Privilegiorum N. 386, c. 3ʳ).

---

[1]) Questo documento ci è stato favorito dalla cortesia del cav. Colnaghi.

Del resto, fin dal 1440, i monaci avevano pensato a una sepoltura più magnifica pel loro benefattore. E ne preparò il disegno e il modello in creta Luca della Robbia.

MCCCCXXXIX. Mercoledì a dì 3 di marzo. A spese straordinarie lire tre s. 7. d. 6 piccioli, per loro a Luca di Marco (sic) della Robbia, scarpellatore, portò e' detto in grossi, sono per sua fatica d'un disegno e d' un modello di terra fe' per fare la sepoltura d' Ughone.

(Giornale segnato *B* 1435-1441, c. 285ᵛ).

c) LA TOMBA DI BERNARDO GIUGNI E ALTRI LAVORI MINORI

La tomba di Bernardo Giugni fu il primo lavoro eseguito da Mino per la chiesa della Badia. Bernardo Giugni morì nel 1466 di 68 anni « Bernardo Iunio equiti florentino publicae concordiae semper auctori et civi vere popolari pii fratres fratri de se deque republica optime merito posuerunt ». Essendo la tomba eretta a spese dei fratelli del defunto, privatamente, non ne rimangono testimonianze nei libri del convento. Sola tra le partite di messer Ugolino Giugni, vescovo di Volterra, l'infrascritta allude alla tomba ed a Mino.

1468. Messer Ugolino Giugni, veschovo di Volterra, de' dare l. venti s. XII piccioli, per tanti posto debba avere al quaderno di Cassa segnato *E* a carte 250 dove ci li restava addare a quel conto, computato certi danari pagati per lui a Mino di Giovanni scultore, per la sepoltura. A uscita segnata *E* a c. 203.

(Libro cit. di deb. e cred. Num. 79 c. 222).

Di altri piccoli lavori fatti da Mino per la Badia e le chiese che ne dipendevano, rimane soltanto ricordo nel documento che segue:

1474. Mino di Giovanni scultore chontrascritto de' avere a dì XII d'Ottobre 1474 lire sesanta sono per due pile fatte in santo Mar(t)ino di Firenze et una alla chiesa di Casaglia (in Valdelsa), et tre teste fatte nell'aquaio di sagrestia nostra, di marmo, et altre chose e opere aute da lui per infino a questo dì, d'achordo chon lui, chome appare al S° (*sic*) segnato *F* a c. 24, a spese di poderi in questo a c. 193.

GIOVANNI POGGI.

« ERCOLE E CACCO » DI MICHELANGELO

Nel suo articolo « A proposito di un bronzo di Daniele da Volterra »[1], P. N. Ferri richiamava l'attenzione su una serie di disegni, conservati nella raccolta degli Uffizi, i quali servirono come studi pel bronzo citato e ne convali-

[1]) *Miscellanea d'Arte*. Anno I, n. 4.

dano l'attribuzione a Daniele. Ora, io credo di poter confermare l'ipotesi del Ferri, che cioè questo gruppo derivi da un bozzetto di Michelangelo pel suo « Ercole che uccide Cacco », opera ideata e poi non eseguita. Non so se sia noto che questo bozzetto, menzionato dal Bottari, esiste tuttora, sebbene in tristissime condizioni. Nel quarto armadio della sesta sala nella Casa Buonarroti si trova (n. 3) infatti un bozzetto in terra cotta, di mano di Michelangelo, identico alle due figure che lottano, nel bronzo di Daniele. Questo può ben essere il bozzetto citato dal Bottari. Pur troppo, le due teste, le due braccia di Ercole, l'avambraccio destro di Cacco ed i piedi, ad eccezione del piede destro di Cacco, mancano. Tra i disegni della raccolta degli Uffizi ho poi trovato tre antiche copie della terra cotta, copie eseguite quando il bozzetto era ancora intatto. I disegni hanno i numeri 18524, 18665 e 18666 (matita rossa e penna), e si trovano tra le numerose copie da bozzetti di Michelangelo che, come resulta da un'iscrizione di mano di Lodovico Buonarroti, risalgono al secolo XVI.

Si è detto che Michelangelo, poichè il blocco di marmo non gli sembrava grande abbastanza per un Ercole, ne abbia voluto poi fare un Sansone [1]. Così Pietro Tacca (1577-1640) adopera questo gruppo di Michelangelo come coronamento di una fontana, e ne resta un disegno nella raccolta degli Uffizi (Cornice 436, num. 1416 S). Ercole è divenuto qui un Sansone che con la mascella d'asino minaccia un Filisteo già atterrato.

EMIL JACOBSEN.

[1]) Cfr. ANTON SPRINGER, *Raffael und Michelangelo*. Leipzig, 1895, II, 225. L'autore crede perduto il bozzetto in terra cotta del gruppo.

Per mancanza di spazio rimandiamo al prossimo Numero la *Cronaca* e il *Bullettino bibliografico*

I. B. SUPINO, *Direttore-responsabile*

IL CIBORIO DI BERNARDO ROSSELLINO
NELLA CHIESA DI S. EGIDIO
(1449-1450)

Il ciborio che è, ora, nel coro della chiesa di S. Egidio, a destra dell'altar maggiore, fu attribuito per lungo tempo dalla tradizione a Mino da Fiesole. Fu primo il Bode a indicarlo come opera di Bernardo Rossellino: « Credo di riconoscere la mano dell'artista nel piccolo tabernacolo del Sacramento, nel coro di S. Maria Nuova.... I devoti angeli attorno allo sportello, leggiadre figure in bei panneggiamenti, ricordano l'angelo dell'Annunziazione di Empoli » [1]). Nonostante che l'Annunziazione per l'oratorio della Misericordia, in Empoli, sia del 1447, il Bode inclinava allora ad assegnare al tabernacolo una data un poco anteriore alla tomba di Leonardo Bruni, in S. Croce (1444-1445). L'attribuzione del Bode fu accolta dal De Fabriczy, il quale però nel Prospetto cronologico aggiunto al suo studio su « Un'opera giovanile di Bernardo

Bernardo Rossellino. - *Ciborio* (Firenze, Chiesa di S. Egidio)

---

[1]) *Cicerone,* 5 aufl. Leipzig, 1884, II, 386 c. Dopo la tomba di Leonardo Bruni († 1444): « Eine wohl frühere Arbeit des Künstlers glaube ich auch in dem kleinem Sakramentsschrein im Chor der Kirche von s. Maria Nuova zu erkennen, dessen Bronzethürchen 1450 Ghiberti fertigte: die andächtig sich hervordrängenden Engel, anmuthige Gestalten von schöner Gewandung, entsprechen namentlich dem Engel in der Verkündigung zu Empoli. »

Rossellino »[1]) pone il tabernacolo negli anni 1448-1449; data approssimativa che resulta, com' egli dice, dal documento del 1450, relativo allo sportello in bronzo del Ghiberti. Il Reymond invece[2]), pur ritenendo il tabernacolo anteriore, per la data, alla tomba di Leonardo Bruni, non accetta l'attribuzione al Rossellino, ma piuttosto, pel confronto con i Lavabi della Cattedrale, opera del Buggiano eseguita circa al 1440, propone, se non addirittura il nome del Buggiano, quello di un artista che lavorasse sotto l'influenza del Brunelleschi: « Il tabernacolo di S. Egidio è forse anteriore ai Lavabi del Duomo, perchè è di un' arte più robusta e meno elegante: il frontone è coronato con forme più massiccie, i pilastri sono più tozzi, le divisioni della trabeazione più rudimentali. Le belle figure degli angeli in adorazione davanti al tabernacolo, sono, credo, il *primo esempio* di un motivo che ebbe più tardi tanto successo. Quanto alla figura del Cristo (?) in bronzo, nello sportello del tabernacolo, si suole attribuirla al Ghiberti. Se non si sostiene quest'attribuzione con maggior sicurezza, è perchè il Ghiberti ne' suoi Commentari, ne' quali enumera con compiacenza tutte le sue opere, non parla di questa figura, che, per lo stile, è pur degna di appartenergli ». Questa volta il Reymond, che è così fino conoscitore della nostra scultura del '400, è stato tratto in inganno dalla sua stessa finezza. I documenti che seguono, estratti da alcuni libri dell' archivio dell' ospedale di S. Maria Nuova, confermano l' attribuzione del tabernacolo a Bernardo Rossellino, e dello sportello a Lorenzo Ghiberti.

Bernardo di Matteo, scarpellatore, de' dare a dì XI di Febbraio 1449/50 lire venti picciole; portò contanti, disse per parte di lavorio gli fa l. 20.

E a dì XXVIII di Febraio l. 10 portò contanti.

E a dì IIII d'Aprile 1450 l. 8 p. portò contanti.

E a dì XXIII detto l. 20 etc.

E a dì VI detto l. 8 portò contanti sono per resto d' uno tabernacolo fecie per lo sacramento dallato delle donne. Messi a uscita segnato SS c. 82 lire 66.

(Quadernuccio di cassa 1449-1452, c. 18°).

1450. Lorenzo di Bartoluccio intagliatore de' dare a dì XXX di Luglio 1450 fiorini tre d' oro larghi, portò Vettorio di Lorenzo, contanti, per parte d' uno sportello da tabernacolo da sacramento.

E de' dare a dì 18 di settembre 1450 fiorini cinque larghi, portò Vettorio suo figliuolo, contanti. (Ibid., c. 30r).

Lorenzo di Bartoluccio intagliatore de' dare a dì XXX d'ottobre 1450 fiorini due larghi portò Vettorio suo figliuolo contanti.

---

1) *Iahrbuch der Königl. Preuss. Kunstsamml.* 1900, pag. 99 e seg.

2) *La sculpture florentine,* III. Florence, 1899, pp. 34-35.

E de' dare a dì xxvii di Novembre 1450 fiorini tre lire tre soldi 19. portò Vettorio di Lorenzo contanti, sono pe' resto d'uno sportello di bronzo fatto al Sacramento nello Spedale delle donne.

Messi a uscita c. 67. (Ibid., c. 36r) [1]).

1450. Spese minute e straordinarie.... a dì xxii detto (aprile) lire una soldi 4 sono per dare a portatori per portare zucchero e il tabernacolo del Corpo di Cristo dallato delle donne. (Quaderno di Cassa 1448-1450, c. 187).

Il motivo degli Angeli in adorazione davanti allo sportello del tabernacolo – motivo che risale al Ciborio eseguito da Donatello nel 1433 per San Pietro di Roma – [2]) era già stato usato da Bernardo Rossellino nel tabernacolo per la Badia di Arezzo (1435. Oggi nella Sagrestia. Fot. Alinari, num. 9715).

Tra il 1436 e il 1437 sappiamo anche che il Rossellino lavorò un tabernacolo per la Sagrestia della Badia Fiorentina. Il De Fabriczy (loc. cit.) suppone che il tabernacolo, che oggi non si trova più nel luogo indicato, sia o il piccolo Ciborio nel coro della Badia di Settimo (Alinari, num. 3399) o il Tabernacolo che dalla Chiesa delle Agostiniane di S. Chiara passò nel South Kensington Museum. Che quest'ultimo possa attribuirsi a Bernardo Rossellino è probabile; quanto al primo, sia per la diversità dell'architettura sia pel modo di trattare gli ornati e per lo stile e il panneggiamento delle figure, mi sembra appartenga ad un periodo sensibilmente posteriore al '36-37. Del resto, nell'« Inventario delle masserizie botteghe etc. di Badia e delle chiese dipendenti » [3]), compilato dopo il 1441 e nel quale sono enumerati tutti gli oggetti, mobili e immobili, di Sagrestia, non è fatta menzione di nessun tabernacolo o ciborio in marmo.

Giovanni Poggi.

---

[1]) Le partite a c. 66 e 67 del Libro d'Uscita 1420-1451, alle quali si riferisce il De Fabriczy nel Prospetto citato, furono pubblicate dall'Andreucci. *Della Biblioteca e Pinacoteca dell'Arcispedale di S. M. Nuova.* Firenze, 1871, p. 80, nota 51.

[2]) Oggi nella Cappella dei Beneficiati. Che è un Ciborio e non un Altare dimostra il Bode. *Florentiner Bildhauer der Renaissance.* Berlin, 1902, pag. 24.

[3]) Archivio di Stato. Corpor. relig. soppr. Badia, n. LXXVIII. Privilegiorum n. 386. In sagrestia: « Uno tabernacolo con piedistallo di rame dorato con la coppa di cristallo da portare il sacramento ». – « Uno tabernacolo d'ariento dorato nel quale sta al presente il sacramento ». – « Uno tabernacolo dentrovi una figura di santo Nicchòlò entrovi di più e diverse ragioni reliquie di santi ».

UNE PORTE DE STYLE RENAISSANCE
À VALENCE (DAUPHINÉ)

La Porte d'une maison de Valence, datée de 1522, qui appartient actuellement à M. Dupré-Latour, est justement considérée comme une des plus belles Portes de style Renaissance que nous possédions en France et elle a été déjà gravée nombre de fois en France et en Allemagne. En la publiant dans une Revue italienne, nous voudrions essayer de déterminer, plus exactement qu'on ne l'a fait jusqu'à ce jour, les caractères de son style artistique.

Porte de la maison Dupré-Latour (Valence - Dauphiné)

Cette Porte se rattache étroitement à l'art italien, ainsi qu'on peut s'en assurer au premier aspect, mais il ne faut pas s'en tenir à cette simple constatation. Dans l'étude de l'art de la Renaissance française il ne suffit pas de dire que telle ou telle œuvre est de style italien; il faut dire à quelle école et à quelle époque de l'art italien elle se rattache. L'art italien que la France a imité est d'une prodigieuse variété, et cette variété se fait sentir dans les monuments français selon qu'ils se rattachent à telle ou telle école italienne ou selon qu'ils imitent des œuvres du XV^e^ ou du XVI^e^ siècle.

L'art italien de la première moitié du XV^e^ siècle n'a pas été imité par les français. Je ne connais pas, en France, de monuments où se trouve

reproduit le style de cette première école de la Renaissance italienne qu'illustrent les noms de Brunelleschi, de Michelozzo, de Ghiberti ou de Donatello. Seul peut-être Fouquet a connu cet art, et, dans ses miniatures, notamment dans le livre d'Heures d'Etienne Chevalier, il a imité, non pas directement le style antique, comme on le dit ordinairement, mais le style même de Brunelleschi et de Michelozzo.

Le style des maîtres de la seconde génération du XV^e siècle, le style de Desiderio, des Rossellino et des da Mayano est le premier qui ait exercé son action en France. C'est lui qu'on reconnait à la Chapelle S. Lazare de Marseille, de Laurana, la première œuvre de la Renaissance française. C'est lui qui se trouve dans les œuvres des Juste, dans cette famille qui, plus que tout autre, semble avoir exercé une action prépondérante au début de cette transformation de l'art français. Mais ce style n'eut qu'une courte durée, car lorsque les artistes français prirent une connaissance plus complète de l'art italien par suite des guerres du XVI^e siècle, l'art florentin des Desiderio et des Rossellino avait déjà fait place à des formes d'art nouvelles. A leur style si délicat, si fin, si sobre de détails, avait succédé un style plus éclatant, plus pompeux, plus surchargé d'ornements: le style d'André Sansovino et de Benedetto da Rovezzano, à Florence, et surtout le style des Milanais Amadeo et Rodari. La Chartreuse de Pavie, la Cathédrale de Come, la Madone dei Miracoli de Brescia, avec leur luxuriante richesse, frappèrent plus les français et exercèrent plus d'influence sur leur art que la Chapelle Pazzi ou la Tombe Marsuppini.

C'est dans ce style surchargé, qui régna en Italie au début du XVI^e siècle, qu'est traitée la Porte de Valence.

Essayons maintenant de déterminer de quelles écoles dérivent les diverses parties de cette porte.

Notons tout d'abord le motif si caractéristique des enfants soutenant des guirlandes qui surmonte et encadre la porte. C'est un des motifs qui furent le plus en faveur en Italie et, particularité assez bizarre, un de ceux qui furent le moins imité par les architectes français. A vrai dire c'était là un motif de sculpteur, motif charmant et bien fait pour décorer de petits monuments tels que des Tabernacles ou des Tombeaux, mais qu'il était plus difficile d'associer aux lignes architecturales des grands édifices [1]).

---

[1]). Des motifs semblables, traités toutefois avec moins d'importance, se voient dans la tombe de Guy de Blanchefort, attribuée aux Juste, à l'autel de la Bourgonnière et à la Tombe des Cardinaux d'Amboise.

Ce motif d'enfants tenant des guirlandes est un des motifs italiens dont il est le plus facile de suivre l'évolution. Il semble avoir été créé, de 1430 à 1440, par Donatello, dans le Tabernacle de l'Annonciation à S.ta Croce. Mais c'est Desiderio qui, en reprenant ce motif vers 1455 dans la Tombe Marsuppini, lui assura la vogue qu'il conserva pendant tout le XVe siècle et jusque dans les premières années du XVIe siècle entre les mains de certains artistes, notamment dans l'atelier de Giovanni della Robbia.

La méthode de surmonter une porte par un arc, dont le tympan est décoré d'une coquille, est une des formes préférées de la première Renaissance, c'est la forme adoptée par Brunelleschi et ses éléves, à San Lorenzo et à San Spirito. Mais les maîtres de la seconde moitié du siècle ne tardèrent pas à trouver ce motif trop pauvre et trop monotone, et ils le remplacèrent par des figures. Dans un chapiteau de Benedetto da Mayano, à la Porte du Palais Vieux à Florence nous voyons une coquille employée pour servir de fond à une petite scène, dans une manière qui a beaucoup de rapports avec le tympan de Valence, où, sur un fond de coquille, se détachent deux petits enfants tenant des armoiries. Il semble que dans toute cette partie nous nous rattachions assez directement à des souvenirs florentins et à l'art de la seconde moitié du XVe siècle.

Remarquons incidemment la manière dont ce tympan se raccorde avec les pilastres. Presque toujours, surtout à une époque avancée de la Renaissance, les frontons et les tympans circulaires vont d'une extrémité à l'autre des piliers, recouvrant l'œuvre entière, et le plus souvent même faisant une saillie des deux côtés. Ici au contraire le tympan est de dimension restreinte et ne recouvre que l'ouverture de la porte. Et cela a lieu pour laisser libre l'espace qui surmonte les piliers, espace destiné à recevoir les enfants porte-guirlandes. Ce système, très curieux, dont on voit un bel exemple dans l'Annonciation et le Monument Brancacci de Donatello, dans les Fonts baptismaux de Sienne, est un système de transition qui disparait en Italie vers le milieu du XVe siècle. C'était comme un souvenir de l'art gothique qui évitait avec soin de briser les lignes ascendantes et qui laissait les piliers s'élever sans interruption aussi haut que possible, en ne plaçant les frontons que sur les espaces laissés libres entre les piliers. La Renaissance supprima ce type de très bonne heure pour faire porter franchement la corniche et le fronton sur le sommet du monument tout entier. Mais on comprend que les pays gothiques aient conservé plus longtemps que l'Italie une forme si conforme à toutes les traditions de leur art national et de là s'explique, au début du XVIe siècle, le maintien dans la porte de Valence d'une forme déjà abandonnée depuis longtemps en Italie.

Au dessous de ce tympan s'étend sur toute la largeur de la porte une frise dont l'ornementation est particulièrement intéressante. Cette frise

est toute décorée de figures. On y voit représentées trois scènes de la Mythologie et de l'Histoire antique: une Nymphe surprise par des satyres, le Jugement de Paris, l'Enlèvement d'Helène. Les maîtres du début de la Renaissance n'ont jamais décoré leurs frises de motifs de figures en bas-relief; il faut attendre la fin du XV^e^ siècle pour les rencontrer, soit chez Giuliano da San Gallo (cheminée du Palais Gondi), soit chez Benedetto da Rovezzano (cheminée du Palais Borgherini). C'est encore là une forme florentine, mais une forme caractéristique de la Renaissance avancée, de la Renaissance des premières années du XVI^e^ siècle.

Je verrais enfin un nouveau caractère florentin dans les deux bustes qui bordent cette frise. Ces portraits représentés en buste, avec le costume réel, se terminant, un peu au dessous des épaules, par une coupure horizontale, supprimant tout piédestal, c'est un type qui créé à Florence vers le milieu du XV^e^ siècle, ne tarda pas à se répandre dans l'Italie tout entière.

Ici il faut remarquer que presque jamais, à Florence, nous ne voyons ce motif de bustes employé dans le corps d'une œuvre architecturale, comme motif décoratif; tandis que ce système se trouve très fréquemment dans le Milanais, où il prend une importance exceptionnelle, par exemple à l'Hôpital de Milan et à la Chartreuse de Pavie.

Cette influence du Nord de l'Italie que nous venons de constater dans l'emploi de ces bustes va apparaître plus prépondérante si nous examinons la partie inférieure de la porte. Cette surcharge, cette multiplicité de petits ornements qui recouvrent les chapiteaux, les pilastres et les deux rangées du soubassement ne se voit pas à Florence, même à la fin du XV^e^ siècle. C'est un style pompeux et surchargé qui est particulier aux écoles du nord de l'Apennin. Peut-être pourrait-on en trouver la raison dans ce fait que ces écoles se sont beaucoup servi de la terre cuite et qu'ainsi il leur était plus facile et plus économique de prodiguer les détails que s'ils avaient eu à traiter le marbre comme les florentins. Il n'est pas illogique de penser que l'emploi du marbre a contribué à maintenir dans l'art florentin une sobrieté, une pureté de style, à laquelle les facilités fournies par le moulage de la terre ont substitué dans le nord de l'Apennin l'éclat d'une excessive décoration.

Si l'on compare la Porte de Valence avec la porte de l'église S.^te^ Cathérine de Bologne on sera frappé des ressemblances qui unissent ces deux œuvres. C'est le même parti pris général de l'ensemble: les jambages de la porte sont composés, non d'un seul pilastre comme dans l'art classique de Florence, mais d'une série de pilastres en retrait qui maintiennent le souvenir des ébrasures des portes romanes et gothiques et qui donnent un champ plus vaste aux fantaisies des décorateurs; dans les deux œuvres c'est la même manière de composer le chapiteau avec des figures et des feuillages, c'est la même manière de recouvrir d'ornements

multiples toutes les parties des pilastres et de faire descendre la décoration jusqu'aux parties du soubassement touchant la terre. Et l'analogie s'étend jusqu'aux menus détails des formes décoratives; à ces figures d'enfants soutenant les candélabres d'où partent les décorations, et à ces têtes bizzarres, à ces mascarons dont les cheveux se terminent en feuilles sur le front et dont les moustaches s'allongent et se transforment en motifs de feuillage.

Je ne veux pas exagérer ces analogies, car les formes que je signale ne sont pas particulières à la porte de S.te Cathérine de Bologne; mais je ne m'égarerai pas trop en disant que ce sont les formes de l'art du nord de l'Italie à la fin du XVe siècle.

Cette œuvre est-elle d'un artiste italien ou d'un artiste français? Je serais bien embarrassé pour le dire. En faveur de la seconde hypothèse on peut citer certains traits, tels que la forme en anse de panier du linteau de la porte, les ébrasures de pur style gothique, et enfin les meneaux de la fenêtre et la manière dont cette fenêtre s'unit à la porte. Mais ces caractères sont peu de chose, en comparaison des traits italiens qui prédominent. Si l'auteur de cette porte est un français, il faut penser qu'il avait attentivement visité la Toscane et surtout la Lombardie et qu'il s'était appliqué à réunir dans son œuvre les formes les plus belles qu'il avait admirées au cours de ses voyages.

Tombeau de Mistral (Valence)

Cette Porte, datée de 1522, n'est pas le seul monument de la première Renaissance que nous trouvions à Valence. Un second monument, daté de 1548, va nous montrer par un autre exemple la profonde influence exercée par l'art italien sur la ville de Valence, dans la première moitié du XVIe siècle.

Ce Monument, connu familièrement sous le nom de *Pendentif,* est un Tombeau, celui de Mistral, chanoine de la Cathédrale de Valence. Il est d'une conception tout à fait particulière. Dressé, au milieu d'une place, avec ses quatre faces, percées chacune d'une grande ouverture, c'est plutôt une chapelle, ou un arc de triomphe, qu'une simple tombe. C'est une œuvre de style classique, d'un art plus avancé que la Porte Dupré-Latour. Ce n'est plus la délicate fantasie, l'esprit léger et l'éxécution fleurie des maîtres du XV^e^ siècle, mais l'art plus noble et plus froid du XVI^e^ siècle; la majesté des San Gallo et de Michel-Ange; c'est l'emploi de hauts et forts piédestaux, de puissantes colonnes, de robustes entablements.

❦

Le Dauphiné possède un autre Monument très-important pour l'histoire des débuts de la Renaissance en France, c'est le Palais de justice de Grenoble, construit dans le premier quart du XVI^e^ siècle.

La raison de cette active production artistique en Dauphiné, à l'époque de la Renaissance, doit être cherchée dans ce fait que le Dauphiné fut, lors des guerres d'Italie, le point de départ des armées d'invasion, et que la ville de Grenoble vit séjourner chez elle, à diverses reprises, les rois de France et les grands personages de la cour.

C'est à ces circonstances que l'on doit l'apparition à Grenoble d'un sculpteur qui fut un des premiers et des principaux initiateurs du style de la Renaissance en France, Martin Claustre, le célèbre auteur de la tombe de Charlotte d'Albret, épouse de Cesar Borgia, et de celles des la Tremoille et de Guillaume de Montmorency, qu'il construisit dans la vallée de la Loire où sa grande réputation l'avait appelé.

Si, enfin, à ces divers Monuments de la toute première Renaissance, on ajoute l'admirable Château de Grignan, construit à partir de 1550, on devra reconnaître que le Dauphiné fut, avec la Touraine, un des centres les plus intéressants de l'art français à l'époque de la Renaissance.

MARCEL REYMOND.

LA PALLADE DEL BOTTICELLI
E UN ARAZZO DEL MUSEO CIVICO DI PISA

Tra i molti e belli arazzi che adornano le pareti della gran Sala del Museo Civico di Pisa uno mi sembra più degli altri meritevole di attenzione, avuto riguardo alla storia o fatto speciale che rappresenta. Vedesi seduto nel centro Lorenzo de' Medici, detto il Magnifico, entro una loggia a pilastri, dalle cui arcate si scopre una vasta campagna. Presso di lui stanno in piedi quattro persone, una delle quali tiene una statuetta, un'altra un disegno che presenta a Lorenzo, e su questo appunto egli rivolge e fissa lo sguardo. Vedesi inoltre a sinistra uno scultore che lavora attorno ad una statua, e dall'altra parte un giovane seduto che schizza una testa su di un libro. A man destra su di un alto piedistallo è collocato un busto muliebre, ed un altro busto posa in terra non lunge dallo scultore. Il disegno o pittura che, come fu detto, uno dei personaggi che stanno in piedi attorno a Lorenzo gli fa osservare, rappresenta in piccole proporzioni una Pallade; e questa circostanza, che non fu da altri avvertita, mi richiama adesso alla mente la questione così dibattuta a proposito di quella dipinta dal Botticelli, e della impresa che figurò nello stendardo portato da Giuliano nella famosa Giostra fiorentina del 1475.

Il Vasari nella vita di quel pittore lasciò scritto che costui *in casa Medici a Lorenzo Vecchio lavorò molte cose, e massimamente una Pallade su una impresa di bronconi che buttavano fuoco, la quale dipinse grande quanto il vivo.* Se non m'inganno, quel *massimamente,* di cui si servì con determinato proposito lo storico aretino per distinguere il detto lavoro dagli altri eseguiti per Lorenzo dal Botticelli dimostra e il pregio notevole dell'opera, e il conto maggiore che in Casa Medici se ne faceva; e per ciò il riscontrare nell'arazzo come tra i molti artisti che circondano il Magnifico sia il pittore che lo intrattiene col mettergli appunto sott'occhio la Pallade mi conferma nell'idea che con ciò si volesse alludere a qualche cosa di speciale che rese caro sopra agli altri a Lorenzo quel dipinto, e ne perpetuò il ricordo nella sua Casa. E non a torto; imperocchè la Giostra, nella quale apparve ondeggiante al vento l'allegorica impresa, fu gioconda festa che attorno ai due fratelli raccolse in geniale apparato la nobile gioventù di Firenze, e segnò il trionfo non solo di Amore e della Poesia, ma dell'accorta e saggia politica del Magnifico, il quale in sue mani parve tenesse raccolti i destini della patria e di tutta Italia.

Non è però da credere che la Pallade che si osserva nell'arazzo del Museo Civico di Pisa corrisponda esattamente alla descrizione sommaria e un po' confusa che dette il Vasari del dipinto Botticelliano, ovvero a quella più minuta che riferì il Poggi dello stendardo portato da Giuliano

Dalla *Storia di Lorenzo il Magnifico*
Arazzo nel Museo Civico di Pisa

nel torneo [1]). Molte sono le differenze che vi si riscontrano; e credo che la piccolezza delle proporzioni in cui il disegno fu riprodotto contribuisse ad eliminare dal bozzetto che è presentato al Medici alcune particolarità, quali i bronconi ardenti del Vasari, o le fiamme di fuoco *che arderano rami d'ulivo che erano dal mezo in giu dello stendardo, che dal mezo in su*

[1]) Giovanni Poggi, *La Giostra Medicea del 1475 e la Pallade del Botticelli.* Nel periodico *L'Arte,* anno 1902, fasc. III-IV.

erano rami senza fuocho [1]). Ciò per altro non toglie che nelle sue linee generali la piccola Pallade dell'arazzo corrisponda a quella dipinta dal Botticelli e descritta dal Vasari *grande quanto il vivo,* e che può ritenersi, secondo l'opinione del Poggi, la stessa che figurò nello stendardo di Giuliano. *Haveva in capo,* così nella descrizione di quest'ultima, *una celata brunita all'anticha...., e teneva nella mano diricta una lancia da giostra,* e tali particolarità si ritrovano appunto esattissime nella figurina che campeggia nel disegno riprodotto nell'arazzo. Oltre a ciò in questo la Dea è pure rappresentata in piedi, con qualche ricciolo di capelli svolazzante fuor dell'elmo, in veste succinta che le lascia in parte a nudo le gambe. Ora queste ed altre affinità che si riscontrano tra l'imagine tessuta e l'impresa dipinta sembrano tali da far credere che la prima, se non una vera e scrupolosa riproduzione, sia per lo meno un ricordo abbastanza fedele e sicuro della seconda.

Ove pertanto si abbia riguardo ai molti studî cui dette luogo la questione relativa alla Pallade Botticelliana, e ai tentativi che furono fatti per stabilirne con esattezza la forma, il ritrovarla riprodotta, sebbene senza gli accessorî che la completavano, in un arazzo è cosa non priva di una qualche importanza, mostrando anche come di quella si serbasse in Casa Medici il ricordo a preferenza dell'altra, assolutamente diversa col Centauro, che fu ritrovata nel 1895 dal Ridolfi. Nulla poi ci vieta il supporre che col tessere la descritta tappezzeria si volesse rinnovellare la memoria della presentazione solenne che della bella impresa fece a Lorenzo il pittore, e che nell'umile artista in farsetto che offre al Magnifico il suo lavoro l'arazziere, o chi per lui condusse il cartone [2]), intendesse di ritrarre il Botticelli in persona.

L. Simoneschi.

---

[1]) Vedi l'antica descrizione riportata dal Poggi.

[2]) Cosimo Conti nelle sue *Ricerche storiche sull' arte degli arazzi in Firenze* (Firenze, Sansoni, 1875) riferì sotto la data 5 febbraio 1570 questo ricordo: *Lo Stradano creditore per cartoni della storia del Magnifico Lorenzo.* Anche il Baldinucci (II, 594) enumerò tra i lavori di quell' artista i cartoni per la storia del Magnifico Lorenzo de' Medici, del Sign. Giovanni, di Cosimo vecchio e di Papa Clemente. Sembrerebbe da ciò potersi dedurre che il disegno pel nostro arazzo fosse eseguito da quel pittore fiammingo, a meno che non esistesse più d' una serie di tappezzerie relative a quel medesimo soggetto. Nel citato libro del Conti trovo poi sotto la data 28 agosto 1653 quest' altra partita: *Si valutano due pezzi d' arazzo della Storia di Lorenzo Magnifico, cioè: 1° Quando è coronato d'alloro: 2° Quando dà udienza ad un soldato.* (P. Fèvere arazziere). Il secondo di questi arazzi può, se non erro, identificarsi con quello posseduto dal Museo Civico di Pisa, rappresentante appunto *Lorenzo de' Medici che riceve un guerriero.*

APPUNTI D'ARCHIVIO

SPALLIERA PER LA RINGHIERA DE' SIGNORI. – Dans le *Libro di ricordi* de Neri di Bicci, conservé au Musée des Uffizi, on trouve en date du 24 janvier 1454 (style florentin):

Vettorio di Lorenzo di Bartolo che fa le porte mi richiese gli dovessi aiutare cholorire e disegnare 1° modello d'una ispaliera che di nuovo s'a fare di panno d'arazo pella ringhiera de' Signiori di Firenze, e richiese Piero del Masaio e Berto dipintore e Chimento, dove io Neri sopra detto presi el sopra detto dì dagli operai fatti per Signiori di Firenze, cioè l'uno Piero Borsi, Pandolfo Pandolfini, Recho Chaponi per nostra faticha e choloritura a loro ispese l. novanta sei in dua volte, l'una volta l. 14 e l'altra volta l. 82, per tuto l. 96, delle quali l. 96 per sua faticha n'ebe Berto sopra detto in due volte da me l. 18. s. 18 e Piero del Masaio in dua volte l. 25 s. 4, e Chimento sopra detto l. 5. s. 9, soma in tuto l. 49 s. 2, el resto, che furono l. 46 s. 18, tochorono a me Neri per mia faticha chon Chosimo istà mecho....

Et plus loin:

A di 13 di novembre 1455.

Ricordo che detto dì la matina a buona ora andai a chominciare e lavorare la spaliera de Signori a chasa Vetorio di Lorenzo di Bartolo, e a dì 5 di detto v'ero istato a metello in telaio 1ª matina insino a ora dicianove pasate, e steti a lavorare a detta ispaliera in detto luogho insino a di 4 del mese di dicembre 1455 e per mie faticha e paghamento ebi l. cinquanta....

E a detto dì avendo aiutato a detta ispaliera Lorenzo di Puccio dua dì, e Chimento di Lorenzo dua dì e $^1/_2$, e Chimento di Piero due dì, i quali ebo per loro faticha Lorenzo l. 4, Chimento di Lorenzo l. 5 s. 5, Chimento di Piero l. 2, e quali portai loro chontanti a bottegha loro, cioè a Lorenzo e Chimento l. 6 tramendua, e a Chimenti di Lorenzo fi. 1.° largho, el quale gli mandai per Chosimo istà mecho è suo fratello, a detto di 9 di dicembre 1455.

Deux mots au sujet des peintres mentionnés dans ces ricordi.

« Chosimo istà mecho » est Cosimo Rosselli, alors unique élève de Neri di Bicci. Un ricordo du 1er mars 1455 (1456) nous apprend qu'à cette date il était déjà depuis trois ans dans l'atelier de Neri di Bicci: son maître le reprend pour une année, mais il n'achève pas son temps et quitte définitivement Neri le 4 octobre 1456 pour aller à Rome [1]).

Chimento di Lorenzo est son frère aîné (1416-1482) [2]) qui est mentionné dans le *libro rosso della compagnia de' pittori* en 1472: « Chimento di Lo-

[1]) *Libro di ricordi* cit., C.ª 22.

[2]) VASARI. Ediz. Sansoni, III, 192.

renzo Rossegli dipintore a ferantini ». Il était à cette époque capitaine de la compagnie. C'est sans doute de lui qu'il est question dans un ricordo concernant les *voti* de l' Annunziata cité par Warburg [1]).

De Lorenzo di Puccio nous savons qu'il avait commencé à peindre un étendard pour la compagnie de S.ta Maria delle Laudi à Cortone, qu'il ne l'acheva pas (sans doute arrêté par la mort ?) et qui ce fut Domenico di Michelino qui termina le travail en 1459 [2]). Nous savons de plus qu'il fut immatriculé dans la corporation des médecins et droguistes le 15 octobre 1443 [3]).

Du ricorde de Neri di Bicci résulte à l' évidence, me semble-t-il, que Chimenti di Piero se trouvait dans l'atelier de Lorenzo di Puccio. De ce Chimenti di Piero, qui est peut-être l'auteur du célèbre tableau de l'Académie de Beaux Arts de Florence représentant Tobie et les trois Archanges, j'ai parlé longuement ailleurs [4]). J'ajouterai seulement ici que dans le *libro rosso della Compagnia de' pittori* il est mentionné ainsi en 1472 : « Chimenti di Piero Rafaegli, dipintore tra' pelliciai. »

Piero del Masaio est nommé dans le dit *libro rosso* en 1472 « pittore a S.a Maria in Champo ». Dans les ricordi de Neri di Bicci [5]) on trouve que Neri coloria et orna pour lui « 1a Vergine Maria in rilievo grande di gesso.... disse era e aveva a stare nell' udienza dell' arte de' Mercatanti. »

Quant à Berto, je ne sais qui c'est. Il existait plusieurs peintres de ce nom [6]). Neri di Bicci même parle notamment d'un Berto di Nicholò qui était en relation avec Fra Filippo [7]).

JACQUES MESNIL.

---

1) *Bildniskunst und florentinisches Bürgertum,* I, 29.

2) VASARI. I, 607. n. 2.

3) C. FREY. *La Loggia de' Lanzi.*

4) *Gazette des Beaux Arts.* Mars, 1902.

5) Ca 23. 3 avril 1456.

6) Cfr. VASARI II, 651-2. – *Libro rosso* c.a 25-26 (1472) Berto di Ser Marcho miniatore. – c.a 28-29 (1472) Berto di Piero dipintore in Porzanpiero.

7) C.a 10. 1er février 1454.

ARISTIDE NARDINI DESPOTTI MOSPIGNOTTI

Con Aristide Nardini Despotti Mospignotti, morto a Livorno sua patria il 26 maggio decorso, si è spenta una delle maggiori e più chiare intelligenze, che si sieno dedicate allo studio della Storia dell' architettura. Egli fu uno dei primi, fra noi a dare a questo studio un nuovo indirizzo, consociando alle ricerche storiche attinte alle sicure fonti dei documenti coevi, l' esame diretto archeologico dei monumenti. «Ogni monumento», egli scriveva, «è un gran libro su cui sono registrate

« a note indelebili le sue vicende e su cui sono improntati i segni che valgono a « decidere inappellabilmente del suo carattere architettonico e del suo stile; e « l'autorità di questo gran libro è tanta e tale che, sapendolo leggere, quand' an- « che tutti gli altri documenti mancassero, basterebbe esso da solo a risolvere le « sue questioni. » *Te saxa docebunt.* E a questo duplice esame dei documenti e del monumento, il Nardini, architetto ed archeologo, informò i suoi lavori, che, troppo modestamente invero, intitolò « Studi ». Quale grande valore abbiano tali « Studi » del Nardini non vi è cultore della storia dell'arte che non sappia.

I tre suoi lavori: *Il sistema tricuspidale e la facciata del Duomo di Firenze; Il Campanile di Santa Maria del Fiore; Filippo di Ser Brunellesco e la cupola del Duomo di Firenze,* sono una dottissima trilogia su questo mirabile edifizio. Nel primo di quei lavori il Nardini combatte l'adozione per la facciata di Santa Maria del Fiore del sistema tricuspidale, che dimostra contrario alla storia, al genio e allo stile del monumento. Nel secondo, rileva acutamente che il Campanile del Duomo presenta tali differenze di stile da non potersi attribuire all'opera di un solo architetto e mostra come tali differenze di stile si accordino colle memorie sincrone narrate nel « Centiloquio » del Pucci, per concluderne che se a Giotto deve attribuirsi la parte inferiore della bellissima torre fino a 11 braccia d'altezza, la continuazione di essa, fino al posare delle prime bifore, spetta ad Andrea da Pontedera, mentre tutta la parte superiore, più della metà in altezza del Campanile, è concetto ed opera di Francesco Talenti. Nel terzo, intese a provare che il merito del concetto e del disegno della cupola spetta ai Maestri e Dipintori, e al Brunelleschi quello di aver trovato il modo di costruirla senza armatura. In questi tre lavori è uno studio lucidissimo e dotto sul gotico fiorentino del XIV secolo, e ad essi dovrà inevitabilmente ricorrere chi voglia trattare, con perfetta cognizione, di questo importante periodo dell'architettura in Italia.

Alla splendida trilogia sul Duomo di Firenze fa seguito degno l'ultimo libro pubblicato dal Nardini e edito con ricchezza d'illustrazioni dal benemerito cavalier Vittorio Alinari: *Il Duomo di S. Giovanni, oggi Battistero di Firenze,* nel quale l'autore dimostra che il Battistero non fu mai tempio pagano, ma è una costruzione dei primi secoli del Cristianesimo, edificata alla fine del IV secolo o nei primordi del V, e che la sua decorazione marmorea sì interna che esterna è contemporanea alla costruzione del tempio. E il Nardini correda questo suo lavoro sul « bel S. Giovanni », che è l'archetipo della Scuola romanica fiorentina, di uno studio sommario sulle differenze organiche fra la Scuola romanica fiorentina e quella pisana e da un parallelo fra il dicromismo romanico e il policromismo ogivale, che provano quanto l'autore fosse profondo conoscitore degli stili medioevali: onde può dirsi che nei tre libri sul Duomo e in quello sul S. Giovanni si trovi, ben determinato nei suoi capisaldi, un completo studio sull'architettura dall'XI al XV secolo in Toscana.

Il Nardini non limitò i suoi studi all'architettura medioevale toscana, e ne è prova il suo dottissimo libro: *Il Duomo di Milano e la sua facciata,* nel quale dimostrò che la superba cattedrale lombarda « in tutti gli elementi che compon- « gono la sua compagine organica è una chiesa italiana, il cui stile architetto- « nico è uno stile nuovo, ma è úno stile nostro, nel quale trasparisce qua e là « il desiderio d'imitazioni oltramontane, qua e là si fa sentire più o meno spie-

« gatamente qualche influenza nordica, ma quest'influenza è un accenno, non fa « legge; onde questo stile nuovo non è quello di nessuna chiesa nordica, non è « quello di nessuna chiesa italiana, ma è invece *lo stile del Duomo di Milano* ». In questo libro il Nardini rivela tutto il suo lucido ingegno nell'analisi acuta di tutte le parti del Duomo, e la sua vasta dottrina nello studio dei caratteri diversi e delle trasformazioni dell'architettura ogivale in Italia, in Francia, in Inghilterra e in Germania, talchè questo libro fu a ragione giudicato un vero trattato sull'architettura ogivale.

Pregevolissimi sono gli altri lavori del Nardini: *Lorenzo del Maitano e la facciata del Duomo d'Orvieto*, e *Il Pantheon, Agrippa, Adriano.... e Settimio Severo;* ma l'opera che avrebbe confermata ed accresciuta al Nardini la fama di valentissimo critico ed archeologo sarebbe stata quella, cui da vario tempo attendeva, circa *Le origini dell' architettura in Italia e le sue trasformazioni fino al Risorgimento.* Egli ne pubblicò, come saggio nel 1897, il capitolo relativo all'« Architettura Jonica in relazione a quella dei popoli ariani dell'Asia anteriore », nel quale dimostrò che l'Asia ariana e soprattutto l'Jonia, se sono indubbiamente la culla dell'ordine jonico, sono però del tutto estranee alla formazione dell'ordine dorico, la cui genesi è da ricercarsi in Grecia o in Italia. E nel seguito della sua opera, che pur troppo rimane manoscritta ed incompiuta, il Nardini rivendica all'Italia l'origine di quell'architettura onde la Grecia ebbe tanta fama ed onore. Ma di questa e di altre tèsi, che il Nardini intese svolgere nella sua opera, non è possibile trattare in modo sommario senza addurre le ragioni per le quali l'illustre autore a tal conclusione era condotto dai suoi studî. Non resta che formulare il voto che, a cura di intelligenti amici e di qualche solerte editore, la parte compiuta di questo ultimo lavoro del Nardini possa vedere la luce. Sarà un gran benefizio reso agli studi archeologici e un degno omaggio alla memoria del Nardini; il cui nome certo non morrà, perchè è quello di uno dei più insigni cultori della storia dell'architettura, nei tempi nostri.

Arch. A. Canestrelli.

RECENTI PUBBLICAZIONI

Giulio Bertoni, Emilio Paolo Vicini. *Tommaso da Modena, pittore modenese del secolo XIV.* Modena, 1903.

Dr. Paul Schubring. *Florenz:* I. Die Gemälde-Galerien der Uffizien und des Palazzo Pitti. - II. Bargello, Domopera, Akademie, Kleinere, Sammlungen. Stuttgart, Union Deutsche Verlags Gesellschaft.

Dr. Otto Harnack. *Rom.* II. Neuere Kunst seit Beginn der Renaissance.

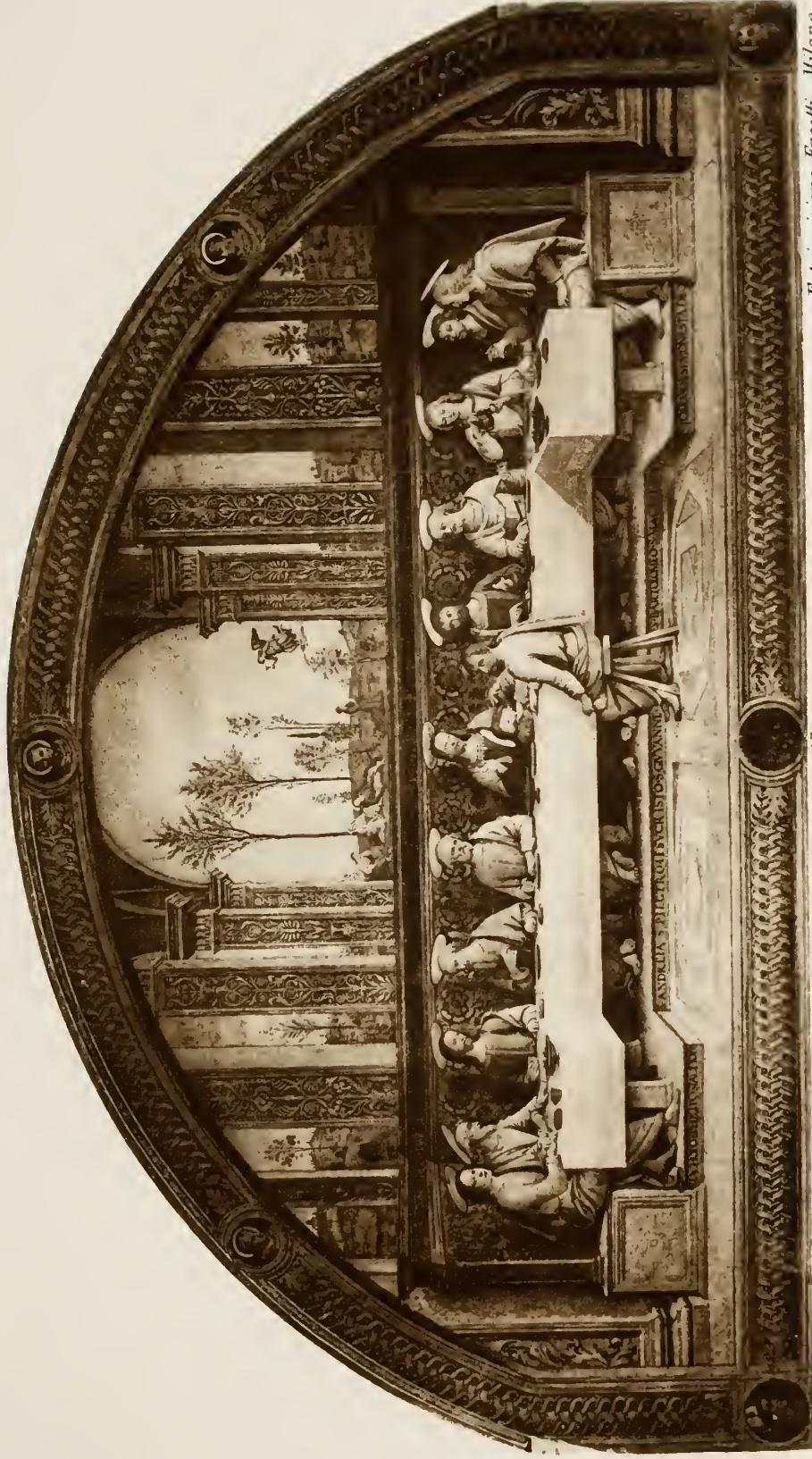
Dr. Paul Schubring. *Pisa.* Leipzig. Seemann, 1902.

Adolf Philippi. *Florenz.* Leipzig. Seemann, 1903.

Lorenzo Salazar. *Quattro dipinti su tavola dei sec. XV e XVI ritrovati e descritti.* Trani, 1903.

Alfredo Melani. *Manuale d'Architettura.* Milano. Hoepli, 1903.

I. B. Supino, *Direttore-responsabile*

FIRENZE - CONVENTO DI FOLIGNO

Fot. Alinari 47 *Fotoincisione Fasetti - Milano*

IL CENACOLO

Raffaello Sanzio

Fratelli Alinari - Editori - Firenze - 3807

DISEGNI DEL PERUGINO

PER IL CENACOLO DI FULIGNO

Nonostante che alcuni anni or sono il prof. A. Schmarsow con diligenti indagini ed acuti confronti dimostrasse che il Cenacolo di Fuligno è opera di Pietro Perugino [1]), con scritti successivi ed anche recenti si è continuato ad attribuire l'affresco a diversi artisti, e specialmente a Raffaello, insistendo sulle cifre RAP. VR. MDV che si credevano scritte nello scollo della veste di San Tommaso, mentre non si tratta che di ornati a foggia di meandri, imitanti i caratteri cufici [2]). Per rafforzare anche di più, se è possibile, la dimostrazione dello Schmarsow e confermare l'attribuzione del Cenacolo al Perugino non ci sembra inopportuno di tornare sull'argomento, occupandoci in special modo dei *disegni* e dell'*incisione* di Gotha [3]).

Ecco quanto sostiene lo Schmarsow (pp. 10 e 11) a proposito dei tre disegni riprodotti nelle figure *A, B, C:*

1° Che il disegno contenuto nella cornice 8 (fig. *A*) è certamente una copia di scuola.

2° Che il disegno contenuto nella cornice 6 (fig. *B*) e l'altro della cornice 9 (fig. *C*) sono copie tratte dall'affresco e che quest'ultimo disegno appartiene a due diverse mani, cioè la figura dell'apostolo San Pietro a Giannicola Manni, mentre il rimanente rivela la mano sicura ed esercitata di un maestro quattrocentista.

---

[1]) *Das Abendmahl in S.t Onofrio zu Florenz,* in *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen.* 1884, heft III.

[2]) Com'è noto i primi ad attribuire a Raffaello il Cenacolo furono i pittori I. Zotti e C. della Porta. Il nome di Raffaello è restato naturalmente nella tradizione popolare. Nella *Storia della pittura in Italia* del Cavalcaselle e Crowe (trad. ital. IX, p. 279-282) pur riconoscendo nell'affresco la maniera peruginesca, si ammette vi abbiano lavorato Giannicola Manni, Eusebio, Gerino da Pistoia e lo stesso Raffaello; basandosi, per quest'ultimo, sulle solite cifre: mentre si conclude con l'attribuire il Cenacolo a Gerino da Pistoia che « avrebbe rifatto una composizione già esistente sulla stessa parete » (!).

[3]) Una riproduzione della stampa di Gotha – chiamata così dalla città dove se ne conserva l'unico esemplare – fu edita dallo Schmarsow nell'opuscolo citato: una copia, che lo Schmarsow cortesemente donò alla R. Galleria di Firenze, è esposta nella sala del Cenacolo. Quivi pure sono esposti i tre disegni, di cui diamo le riproduzioni indicandoli con le lettere *A, B, C.* Il disegno *B* fu donato alla R. Galleria di Firenze da Emilio Santarelli nel 1848; il disegno *C* nel 1849, dal pittore Giulio Piatti; il disegno *A* appartiene alla antica raccolta degli Uffizi ed è esposto nella sala del Cenacolo, assieme agli altri due, dal 1871.

Di conseguenza, secondo lo Schmarsow, i disegni *B* e *C* non avrebbero, rispetto all'affresco, che un' importanza affatto secondaria. A noi invece sembra che tali disegni si ricolleghino strettamente al *Cenacolo di Fuligno* ed offrano gli elementi più sicuri per potere identificare l'autore della splendida opera d'arte.

Fig. *A*. – Gli apostoli *Simone* e *Taddeo* dipinti nella estremità destra del *Cenacolo di Fuligno* Copia di G. A. Sogliani

❦

Circa al disegno *A*, conveniamo con lo Schmarsow trattarsi di una *copia*, che da certe caratteristiche, riteniamo eseguita da G. A. Sogliani (1492–1544). Sebbene si tratti di una copia in cui la personalità dell'artista non può apparire in tutta la sua schiettezza, pur tuttavia, dalla tecnica alquanto accurata e minuziosa e da uno special modo di lumeggiare, si appalesa la mano del Sogliani.

I disegni *B* e *C* al contrario, ci sembra non solo che siano *originali,* ma *veri* e *propri studî preparatorî* per tre figure dipinte nel detto Cenacolo, e precisamente per gli apostoli *San Pietro, San Giacomo Maggiore* e *Sant'Andrea.*

Il disegno *C* rappresenta *San Pietro* seduto a destra di un giovine sbarbato e senza manto il quale fa un gesto con la mano sinistra, mentre coll'altra stringe il bicchiere; questa figura nell'affresco rappresenta l'apostolo *San Giacomo Maggiore,* seduto a destra di *Sant'Andrea,* ha la barba, il manto, e la mano sinistra, in luogo di fare un gesto, sta appoggiata sulla tavola.

Anzi di questa stessa mano sinistra, tanto nell'una mossa che nell'altra, troviamo lo studio a parte nel margine superiore della carta. Di più la parte inferiore di detta figura è affatto nuda, mentre nel dipinto rimane

Fig. *C*
Gli apostoli *San Pietro* e *San Giacomo Maggiore*

Fig. *B*
Gli apostoli *Sant'Andrea* e *San Pietro*

Disegni del Perugino per il *Cenacolo di Fuligno*

quasi interamente nascosta. Queste sostanziali differenze fra il disegno e l'opera finita, provano ad evidenza che *si tratta propriamente di uno studio originale dell' artista medesimo che eseguirà l' affresco,* inquantochè un copiatore qualunque non avrebbe avuto scopo d' introdurre i suaccennati

Fig. *D.* – Studio del PERUGINO per *L'Ascensione*
(Dis. 406, Uffizi)

cambiamenti. Infatti il disegno *A,* esposto nella sala medesima (cornice 8) sotto la generica attribuzione di copia d' ignoto (ma che a noi, come abbiamo più sopra dichiarato, sembra sicuramente del Sogliani), rappresentante i due apostoli *Simone* e *Taddeo,* seduti all' estremità destra del Cenacolo, può chiamarsi una vera e propria copia, corrispondendo in ogni minimo particolare all' originale. Per le suesposte ragioni riteniamo essere pure altro autentico studio per l' affresco il disegno *B* dove, oltre la figura

del *Sant'Andrea,* trovasi il primo pensiero per il *San Pietro,* le cui gambe sono nell'identica posizione di quelle del *San Giacomo Maggiore* e sono pure nude, circostanza questa che sta a dimostrare sempre più che si tratta di studii e di tentativi dell'artista che crea per rendersi conto del movimento del nudo che dovrà poi essere ricoperto dalla tunica. E che ambedue i disegni *B* e *C* appartengano ad una medesima mano, non ostante una certa diversità di tecnica, viene confermato da una prova materiale accennata pure dallo Schmarsow, cioè: ravvicinando le due carte *B* e *C* in linea della tavola, esse vengono a ricompletarsi; nella carta *C* trovasi il gomito destro ed il ginocchio della gamba del *Sant'Andrea,* circostanza che dimostra ad evidenza come i due disegni formassero in origine un solo pezzo.

Fig. *E.* – *L'Orazione all'Orto,* del Perugino
(Nella R. Galleria antica e moderna di Firenze)

Crederemmo di far torto all'intelligenza del lettore se insistessimo più oltre nel dimostrare ciò che risulta evidente dal semplice confronto dei disegni *B* e *C* coll'opera finita (*Tavola fuori testo*).

Provato che i due disegni *B* e *C* sono veramente *originali* e che hanno servito di studio e di preparazione per il *Cenacolo di Fuligno,* ci rimane da identificare l'artista che li ha eseguiti.

Stimiamo superfluo lo spender parole per dimostrare la incompatibilità dell'attribuzione a *Raffaello,* assegnata ai due descritti disegni da coloro che li donarono alla Galleria e sostenuta con entusiasmo dal Selvatico[1]), poichè a chiunque abbia occhio esercitato sarà facile rilevare come tale attribuzione sia inattendibile, mancando nei detti disegni quello spirito,

---

[1]) P. Selvatico, *Di un nuovo dipinto a fresco di Raffaello in Firenze.* 1845.

quella grazia ed eleganza di forma che caratterizzano quelli autentici del grande Urbinate.

Così pure non ci sembra che tali disegni possano attribuirsi allo *Spagna*, come vorrebbe il Passavant, non a *Gerino da Pistoia* come ritengono i signori Crowe e Cavalcaselle, nè al *Pinturicchio* come già propose il Burckhard e neppure possiamo adattarci all'opinione dello Schmarsow il quale li ritiene parte di *Giannicola Manni* e parte di un ignoto maestro quattrocentista. Dal canto nostro non esitiamo a dichiararli di mano di Pietro Perugino, riscontrandovi il suo segno un po' rude, ma corretto, la di lui maniera affatto personale di disegnare le dita delle mani e dei piedi un poco ossute, di un contorno fermo, quasi tagliente, ma non privo di una certa aggraziata naturalezza, tutti infine i caratteri stilistici che si riscontrano nei di lui disegni autentici. A maggior persuasione riproduciamo il disegno 406 (fig. *D*), esposto negli Uffizî nella cornice 251, studio *originale* del Perugino per la tavola « l'Ascensione di Cristo » esistente nella Cattedrale di Sansepolcro.

Fig. *F.* – Il *Redentore*, nel *Cenacolo di Fuligno*

❦

Ammessa adunque la originalità dei disegni *B* e *C*, dimostrato ch'essi hanno effettivamente servito di studio e di preparazione per il *Cenacolo di Fuligno,* stabilito infine che essi sono di mano di *Pietro Perugino,* ne scaturisce come logica conseguenza che tale insigne artista, e non altri, è il *vero autore* del mirabile affresco di Sant'Onofrio.

Infatti, i contorni delle figure tracciati sull'intonaco e rimasti fortunatamente intatti, ci permettono di identificare in modo sicuro lo stile

peruginesco nel suo elemento principale qual' è il disegno. Inoltre questo affresco, malgrado i gravi danni subìti, non teme il confronto con l'altro dello stesso Perugino, che si conserva, in tutta la sua originale freschezza, nel Capitolo dell' ex Convento di Santa Maria Maddalena de' Pazzi. Vi ritroviamo gli identici caratteri stilistici, la stessa tecnica e correttezza di disegno, la medesima armonia e soavità di colorito e nelle teste quel sentimento di ascetica contemplazione, tutta propria del Perugino; in una parola tutto concorre a persuaderci che ambedue gli affreschi furono eseguiti dal medesimo artista.

Ai diversi e persuasivi raffronti portati dallo Schmarsow, noi possiamo aggiungerne qualche altro non meno convincente. Per esempio, la testa del *San Pietro* del disegno *C* corrisponde perfettamente non solo a quella dello stesso apostolo nel Cenacolo di Fuligno, ma altresì a quella dipinta nella tavola l'*Orazione all' orto* (fig. *E*) opera certa e bellissima del Perugino, esistente nell' ex Galleria dell' Accademia fiorentina. Tantochè si può affermare che il Perugino si è valso dello stesso modello tanto per il disegno, quanto per i due dipinti.

Fig. *G*. - *San Giov. Battista,* nel quadro del PERUGINO, nella Tribuna della R. Galleria di Firenze

Di più l'angelo dell'*Orazione all' Orto,* sebbene in senso contrario, è affatto simile a quello dipinto nel fondo del Cenacolo, rappresentante l' identico soggetto. E qui torna in acconcio far rilevare come tanto il Berenson [1]) quanto lo Jacobsen [2]) ritengano questo *episodio,* dipinto sul fondo del *Cenacolo,* per opera indubitata del Perugino. Ora, ritenendo giusta e fondata l' opinione dei due scrittori d' arte, dobbiamo ragionevolmente inferirne che *tutto l' affresco* è di mano del Perugino, inquantochè

[1]) *The central Italian Painters of the Renaissance,* 1897.

[2]) *Repertorium für Kunstwissenschaft,* 1902.

non si saprebbe concepire che il Maestro possa essersi limitato a dipingere il fondo, lasciando l'esecuzione delle figure principali ad uno scolare.

Inoltre è da notare come la testa del *Redentore* (fig. *F*) abbia una stretta analogia, per tipo e per espressione, con la testa del San Giovanni Battista (fig. *G*) della stupenda tavola peruginesca che si ammira nella Tribuna degli Uffizî.

L'evidente corrispondenza di questi caratteri stilistici conferma sempre più che il Cenacolo di Fuligno *è opera di Pietro Perugino;* non escludiamo per altro ch'egli nell'esecuzione sia stato aiutato da qualche scolare.

Se fino ad oggi non abbiamo nessun documento che venga ad avvalorare tale identificazione, ci sembra ad ogni modo, logico e verosimile il supporre che le monache di Fuligno affidassero la decorazione del loro refettorio al *Perugino,* il quale aveva già fama di valente pittore di soggetti religiosi, oltre che per esse era già una garanzia di essere ben servite, il sapere che il Perugino aveva già eseguite opere di sommo pregio alle Monache di Santa Maria Maddalena de' Pazzi (1492-96) e a quelle di Santa Chiara, dimoranti nella stessa Firenze (1496).

Ora, risultando dai documenti che la dimora del Perugino in Firenze si protrasse, sebbene interrottamente, dal 1492 al 1515, siamo indotti a supporre ch'egli possa avere eseguito il Cenacolo di Fuligno fra il 1496 ed il 1500. Nè si potrebbe andare più oltre del 1500 inquantochè questa data trovasi segnata in una copia dello stesso cenacolo dipinta in una predella conservata nel Museo di Berlino, attribuita a *Gerino da Pistoia* [1]).

Riguardo alla stampa di Gotha il professore Schmarsow a pag. 6 e 7 della succitata monografia, scrive che essa, *specialmente nell' architettura, tradisce il gusto di un fiorentino dell' ultimo terzo del secolo XV* (1470-1490) ed a pag. 11 aggiunge che essa *deriva da un modello dello stesso maestro quattrocentista che tracciava i disegni B* e *C.*

Con tutto il rispetto all'opinione dell'egregio scrittore, ci permettiamo osservare che la stampa di Gotha, non solo non può derivare dall'autore dei disegni *B* e *C,* ma che non può nemmeno appartenere ad un fiorentino del quattrocento. Infatti, esaminando attentamente la ricca decorazione architettonica della stampa in discorso vi scorgiamo lo stile *bramantesco,* tanto vero che i capitelli compositi d'ispirazione classica, li ritroviamo tali e quali in due stampe rappresentanti, l'una l'interno di un ricco tempio e l'altra la veduta prospettica di varii edifizî con por-

---

[1]) Ringraziamo qui l'illustre Direttore del Museo di Berlino Dr. Bode per averci fornito la fotografia della detta predella nella quale si legge la seguente iscrizione: Hoc opus fecit fieri Ser Bernardinus S. Angeli — Anno salutis M. D.

tici [1]), che, se non sono incise dallo stesso Bramante, derivano indubbiamente dalla di lui invenzione. A nostro avviso trattasi di un incisore dell'alta Italia (probabilmente lombardo) del primo ventennio del secolo XVI il quale venuto in Firenze s'invaghiva di questo soggetto, come quello che gli dava modo di potere fare sfoggio della sua abilità decorativa; e così, con ostentata compiacenza, cambiava totalmente il fondo e tutti gli accessorî, facendo una stampa di grandi dimensioni (m. 1,07 × 44). E che l'incisione sia stata eseguita lontano da Firenze sopra un semplice ricordo delle sole figure, appare evidente dalla poca fedeltà con cui queste sono riprodotte. Gli apostoli *Giacomo Maggiore* e *Tommaso*, a mo' d'esempio, sono rappresentati senza barba, e i nomi scrittivi sono quasi tutti scambiati. Di più tutte le tredici figure che nell'affresco sono stupendamente disegnate e hanno una espressione di soave ingenuità, nella stampa al contrario sono rese in una maniera così grossolana da far loro subire una completa trasformazione, come si vede nelle rudi ed accigliate fisionomie nonchè nella durezza e angolosità delle pieghe, tantochè la si direbbe quasi opera di un incisore influenzato dall'arte tedesca! Fatto che non sarebbesi certamente avverato sotto la mano di un qualsiasi incisore fiorentino, anche dei meno abili. Basterà confrontare la sopracitata copia del Sogliani (fig. *A*) con la stampa di Gotha (fig. *H*) per convincersi con quale fedeltà un artista fiorentino avrebbe saputo interpretare le caratteristiche dell'originale.

Fig. *H*. – Estremità destra della stampa di Gotha
Sec. XVI, 1ª metà

Pasquale Nerino Ferri.

---

[1]) Cfr. *Les estampes attribuées à Bramante aux points de vue iconographique et architectonique, par L. Courajod et H. de Geymüller,* Paris, 1874. Pièces *A* e *C*.

NOTES SUR DES TABLEAUX ET DESSINS
DE COLLECTIONS ITALIENNES

Les catalogues des collections artistiques de tous les pays renferment encore de nombreuses attributions arbitraires, qu'il est pourtant bon de respecter jusqu'au jour où les historiens d'art se mettront d'accord pour leur en substituer l'une après l'autre, de plus sérieuses. Rien de pire que les changements trop fréquents et trop hâtifs. Le devoir des rédacteurs de catalogues est donc de résister quelque peu aux attributions nouvelles. Celui des critiques sera de résoudre le problème des véritables attributions: chacun d'eux, en parcourant un musée, s'arrête devant certains tableaux, apparentés à ceux qu'il a dans la mémoire, tandis que d'autres œuvres d'art, qui frapperaient un de ses confrères, restent inaperçues pour lui. L'édifice de reconstitution est vaste et complexe; il faut que chacun y apporte sa pierre.

Dans des examens de ce genre nous ne croyons pas qu'on doive signaler seulement les œuvres dont on croit connaître l'auteur véritable: un simple changement dans les indications d'époque ou d'école peut suffire à attirer l'attention d'un autre chercheur mieux renseigné sur telle époque ou tel maître.

A tout seigneur, tout honneur. Dans la *Miscellanea d'Arte,* nous devons commencer notre examen par Florence.

Musée national de Florence. Collection Carrand

Le *Gédéon* (n.° 22), et l'*Abigaïl* (n.° 23) sont attribués à Jacob d'Amsterdam. Nul doute qu'ils soient d'un autre auteur; diverses particularités d'exécution et le visage d'Abigaïl (qui procède du type bien connu des femmes de Gérard de S. Jean) rappellent de très-près les petites figures d'arrière-plan des portraits de Jean Mostaërt (le Maître d'Oultremont) et celles de son *Calvaire* et de son *Sacrifice d'Abraham* (n.° 2299 et 2300 du Louvre), indûment attribués à Aert de Leyde. Par prudence, disons: Jean Mostaërt ou un de ses bons élèves.

La *Déposition* (n.° 24) est indiquée comme « scuola neerlandese, Q. Massys? XV secolo ». Le modelé remarquable du corps du supplicié tient de près, en effet, à Q. Metsys; mais les autres figures s'en éloignent par le type et la qualité. Il faut se contenter de dire: « Ecole de Q. Metsys, commencement du XVI^{e} siècle ».

La charmante petite *Vierge avec l'enfant* (n.° 27), « scuola neerlandese », dont nous ignorons l'auteur, peut-être attribuée sans hésitation à un successeur flamand de Memling, influencé par ce maître. Mais à qui ?

Nous ne pouvons rien dire non plus de précis sur la *Décollation de S.t Jean Baptiste,* sinon que cet ouvrage nous paraît bien plutôt allemand que « néerlandais ». Laissons aux chercheurs allemands la tâche d'éclaircir ce point. Dans les œuvres d'art, comme dans les dialectes, il y a des zônes frontières difficiles à déterminer.

En revanche, et sous les mêmes réserves, la *Présentation au temple* (n.° 29) attribuée à la « scuola tedesca » nous paraît être d'un flamand influencé par Rogier van der Weyden ou le Maître de Flèmalle, notamment dans le type, le costume et l'attitude de la jeune fille du premier plan.

De même, l'*Annonciation* (n.° 30) est-elle vraiment une œuvre allemande? On y trouve bien un souvenir lointain de Schongauer, mais l'influence de Gérard David et surtout celle du Maître de la Mort de la Vierge, Josse van Cleef, s'y font sentir beaucoup plus nettement.

Mais voici le chef d'œuvre de la collection Carrand, *La Vierge et l'Enfant* (n.° 34), si remarquable par la distinction de ton des chairs, par leur modelé ferme et délicat. On la donne généralement à Hugo van der Goes à cause d'une vague analogie de type; mais les mains sont traitées tout autrement que dans la grande *Adoration* et dans les autres œuvres connues de ce maître. Nous avons affaire à un maître inconnu qui se place immédiatement au-dessous des plus grands, – au-dessus de Thierry Bouts pour les Vierges. – Il existe de lui trois autres ouvrages: une *Vierge avec l'enfant, assise sur un banc de pierre* dans une niche, du musée du Louvre, longtemps attribuée à Rogier van der Weyden; une *Vierge avec l'enfant assise sur un banc de pierre* recouvert de gazon, en plein air (n.° 43 de l'Exposition des Primitifs flamands de Bruges), attribuée à Hugo van der Goes; une *Vierge avec l'enfant assise sur un banc de pierre* recouvert de gazon (n.° 54 de la même Exposition) attribuée à Rogier van der Weyden. L'auteur de ces quatre ouvrages si semblables par les qualités devra s'appeler, en attendant, le Maître de la « Vierge au banc de pierre ».

Musée des Offices

Nous n'avons pas eu le temps d'étudier complètement la riche collection de dessins de ce musée. Voici pourtant quelques remarques.

Le dessin d'une *Femme nue,* vue à mi-corps, s'arrachant les cheveux (vetr. 395, n.° 2312), attribué à Rogier van der Weyden, n'est pas indigne de cet honneur, si on considère ses qualités de caractère et d'expression. Mais ses destinées, au point de vue de l'attribution, sont liées à

celles d'un tableau du Louvre dans lequel se trouve une figure identique C'est le volet: *la Chûte des réprouvés,* acheté comme un Bosch, catalogué sous la rubrique: « École flamande », où M. C. Benoît croit retrouver le pendant d'un autre volet attribué à Thierry Bouts. Si quelque supplément de preuve venait appuyer cette opinion très plausible, nous n'aurions aucune peine à l'adopter, car le tableau, comme le dessin, nous paraît digne, par ses qualités, de Thierry Bouts dans ses meilleurs jours, et même de Rogier dans sa très bonne moyenne d'inspiration.

La *S.te Femme* (vetr. 395, n.° 2311F) attribuée à Hubert van Eyck est une figure d'arrangement analogue à ces nombreuses *Saintes* qu'une tradition sans preuves attribue à Josse van Cleef ou à Juste de Gand. Voir aux Offices, le n.° 762. On doit pourtant chercher plus haut, car le dessin, quoique un peu froid, serre de bien plus près la vérité de la nature. Nous ne voyons pas clairement sur quoi repose l'attribution à Hubert van Eyck. Le type de cette *S.te Femme* se rapproche davantage de certaines figures de Rogier van der Weyden.

L'excellence du dessin des plis, qui moulent le corps; la tête, vivante, d'exécution simple; enfin, l'aspect général, nous permettent, nous commandent d'attribuer à Rogier van der Weyden un *Homme assis,* en tunique, pieds nus (vetr. 395, n.° 334) que le catalogue, avec une sage réserve, met sous la rubrique: « Scuola fiamminga del secolo XV ».

Offices: Peintures

Faut-il attribuer à Hugo van der Goes la *Vierge et l'enfant entre deux saintes* (n.° 698)? Non. Ce maître, qui avait une prédilection pour les joues creuses et les doigts osseux, ne peut pas revendiquer la paternité de ces figures joufflues, aux doigts élégants. La question, d'ailleurs, est tranchée par le costume: les manches à crevés de S.te Catherine prouvent que ce tableau a été exécuté au commencement du XVIe siècle, au moins vingt ans après la mort de Hugo.

Maintenant, pourrait-on dire quel en est l'auteur? Burckhardt (*Cicerone,* trad. fr., p. 636) dit que c'est une œuvre de la « première manière de Herri de Bles, dit *Civetta* ». Mais la personnalité de Civetta est encore fort embrouillée, et Burckhardt lui-même, une ligne plus haut, citait comme « le chef-d'œuvre » de ce maître un tableau qui n'est pas de lui.

Ce tableau est un *Paysage représentant les travaux de mines* (n.° 730), dont le titre seul rappelle pourtant immédiatement ce Lucas Gassel qui s'était fait de ces sortes de représentations une spécialité. Il est vrai que le paysage des Offices ressemble beaucoup à un prototype de Vienne qui est attribué à Herri de Bles; mais M.r Wauters a lu sur ce « prototype »

même la signature de Gassel. Il faut donc renoncer à Bles pour le n.° 730 et se tenir résolûment sur la réserve, à propos de cette attributions, pour le n.° 698.

Revenons à l'ordre numérique. La très remarquable *Adoration des Rois,* n.° 708, attribuée par le catalogue à l' « école flamande », a été revendiquée avec raison pour Gérard David par le *Cicerone,* tout comme la *Déposition de la Croix* (n.° 846), jusqu'ici attribuée a Suavius, c'est-a-dire Lambert Lombard.

Le costume à crevés, les coiffures, l'architecture Renaissance interdisent absolument de laisser le nom de Jean van Eyck à l'*Adoration des Rois* (n.° 731), qui, non sans un mérite réel, est nettement inférieure a la précédente. Il faut chercher, dans l'école flamande, quelque artiste de modeste valeur situé entre Quentin Metsys et Jean Mostaërt (le maître d'Oultremont). Mais ce n'est pas Heemskerck, l'italianisant hollandais proposé par le très érudit M.r J. Semper.

Le catalogue attribue à Antonio Moro, jusqu'à présent, un *Portrait d'homme inconnu,* en buste (n.° 784), d'une couleur fraîche et d'une exécution coulante fort agréable, dans laquelle on ne trouve pourtant pas le côté sérieux, presque sévère, du plus grand portraitiste hollandais du XVIe siècle. Mais le catalogue, dans sa prochaine édition, donnera le vrai nom du peintre, qui est déjà sur le cartouche du tableau. C'est Nicolas Neuchatel, dit Lucidel.

Il faut retirer impitoyablement aux œuvres d'art les attributions ambitieuses qui pourraient tromper les jeunes artistes et les faire entrer dans une fausse voie. Ce n'est certainement pas Holbein qui a exécuté ce *Portrait d'homme* (n.° 799) en buste, sur fond rouge brique. Remarquable d'ailleurs, et d'un caractère bien observé, ce portrait n'a pas la belle tenue de ton et de modelé qui caractérise le plus grand des peintres allemands. Comparez le *Portrait de Southwell* (n.° 765), placé non loin du précédent. Il est vrai que celui-là peut compter parmi le plus parfaits chefs-d'œuvre de Holbein. Mais la distance entre les deux est trop grande pour qu'on ait le droit de les attribuer à un seul et même maître.

Il faut aussi se résigner à effacer le nom de Holbein sur le cartouche du *Portrait de femme au gant* (n.° 839), qui a d'ailleurs de grands mérites de caractère, de souplesse et d'unité, et qui fait du tort au n.° 799, comme aussi à certains Cranach de la même salle. C'est un des meilleurs ouvrages de Jean Scorel, portraitiste franchement supérieur à sa réputation.

Que penser de la signature P. BRVEGHEL 1559 de la *Montée au Calvaire* (n.° 892)? Il y a des traces évidentes de falsification dans la date; mais si même Brueghel avait signé cet ouvrage, il n'eût signé, tout au plus, qu'une copie d'un de ses tableaux, assez molle d'exécution, assez terne de couleur, intéressante encore, du reste, par l'invention et par le

mouvement des figures. Ce ne serait pas même une copie du fils Brueghel, qui conservait, dans une bien plus large mesure, l'étonnant accent de dessin et la couleur émaillée des œuvres de son père.

Faisons, à regret, la même sacrifice avec le *Bal champêtre* (n.º 928) qui est pourtant d'un dessin bien plus ferme dans les arbres et même dans les figures, dont les mouvements sont très justes, très bien observés. Toutefois le grand Brueghel aurait montré une simplicité bien autrement puissante dans l'éxécution.

Il nous est également impossible de voir dans l'*Intérieur d'une maison* (n.º 922), dont le catalogue lui-même constate l'identité avec *La Famille du Menuisier,* du Louvre, par Rembrandt, autre chose qu'une bonne copie ancienne de ce chef-d'œuvre, comme le dit d'ailleurs le *Cicerone.*

Pour finir cette liste, qui n'a pas la prétention d'épuiser tout ce qu'il y aurait à dire sur la galerie si riche du Palais des Offices, rappelons que le *Paysage* (n.º 979) attribué a Rembrandt a été définitivement rendu (par M. A. Bredius, sauf erreur) à son véritable auteur, Hercules Seghers, qui se trouve ainsi être le précurseur – un peu maigre d'exécution – de Rembrandt dans le paysage. Il était évident, si on y avait songé, que Rembrandt n'avait jamais pu exécuter les petites figures et les animaux de ce paysage, qui ne lui ressemblent en rien et ne montrent en rien le puissant dessinateur qu'il fut toujours. Conclusion évidente: le paysage non plus ne pouvait être de lui. Mais la découverte du nom de l'auteur véritable avait son intérêt pour l'histoire de l'art.

Après avoir mis au premier plan les œuvres d'art des musées de Florence, nous allons suivre simplement l'itinéraire du notre dernier voyage.

Gênes. Santa Maria di Castello

Tout le monde connaît la fresque du cloître de Santa Maria di Castello, une *Annonciation* signée *Justus d'Allamagna pinxit 1441,* dont les figures sont moins intéressantes que le paysage avec ses petites scènes lontaines, et, surtout, que les objets de nature-morte, prie-Dieu, bassin de cuivre, vase en faïence a fleurs bleues. Mais je ne crois pas qu'on ait signalé, dans un vestibule voisin, une autre fresque représentant un *Saint* en manteau blanc, à mi-corps, qui a près de lui, a gauche du spectateur, plusieurs boites; devant lui et à droite, des livres. Cette seconde fresque, par l'exécution de la figure et surtout des objets de nature-morte, est certainement aussi de Juste d'Allemagne.

Palais Blanc

Au printemps de 1901, j'ai fait photographier quatre tableaux de la Salle III (n.os 3, 5, 21 et 23) qui n'avaient attiré l'attention de personne. C'était la faute de leur situation éievée, près du plafond. Ils sont d'un auteur encore inconnu qui devra s'appeller le Maître « *du S.t Jean du Palais Blanc* ». Ils viennent du couvent de l'Annunziata. Nous les publierons prochainement. Ils ont pour sujets:

La Cène;

S.t Jean faisant sortir le poison d'une coupe sous la forme d'un dragon;

S.t Jean ressuscitant Drusiane;

S.t Jean à Pathmos.

Ce maître n'est pas de premier ordre; il ne peut lutter avec les cinq ou six plus grands peintres néerlandais du XVe siècle. Comme valeur d'art, on peut le placer un peu au-dessus d'Albert Bouts. Il travaillait au commencement du XVIe siècle, cela est indiqué par certains détails de costume. Le type de son Christ prouve qu'il fut l'élève ou l'imitateur d'Albert Bouts, dont on retrouve l'influence dans le paysage du *S.t Jean à Pathmos*. Nous signalons aux chercheurs ce maître intéressant, qui a aussi subi l'influence de Gérard de S.t Jean, – cela nous paraît très certain – dans l'arrangement des plis et dans la combinaison des architectures avec le paysage.

— Signalons (salle III, n.o 30) un *Portrait de gentilhomme* tout-à-fait remarquable, attribué à l'« école hollandaise » qui est certainement une œuvre française. Ce petit portrait, à fond vert, n'est pas sans analogie avec un autre portrait d'homme du Louvre, aussi sur fond vert, un des meilleurs parmi ceux qui sont attribués à François Clouet.

Salle IV, n.o 17, le *Portrait de femme,* attribué a Louis David fort agréable d'ailleurs, n'a ni la facture ni la puissance de caractère du maître. C'est l'œuvre d'un artiste au pinceau libre et habile, mais nullement génial, qui travaillait vingt à trente ans après la mort de David.

— Voici, dans la même salle, un *Portrait de Philippe IV,* par « Velasquez ». La visage passablement exécuté, les cheveux sans lègèrité, les ornements d'or trop secs sur un vêtement lourd disent bien haut que Velasquez n'a jamais mis la main à ce portrait. Faut-il songer à Suttermans ? Ce peintre habile a fait parfois des imitations de Velasquez beaucoup plus heureuses. Il s'agit plutôt d'un simple copiste.

— Dans la même salle de ce musée d'ailleurs très riche et qui ne demanderait qu'un peu d'épuration, voici un prétendu « Quentin Metsys », qui, très-inférieur comme valeur d'art aux œuvres du grand Anversois, offre un petit problème à résoudre. C'est un triptique (salle III, n.o 17)

représentant, au centre, une *Adorations des Mages;* à droite du spectateur, *un Repos en Egypte;* à gauche, une *Annonciation.* Par le paysage et l'architecture, comme par le style des figures aux draperies tourmentées, l'œuvre est du premier tiers du XVI^e^ siècle. La collection Chiaromonte-Bordonaro de Palerme possède un triptique: l'*Adoration des Bergers* au centre, l'*Annonciation* et le *Repos en Egypte* sur les volets, qui offre avec celui-la de grandes ressemblances: même balustrade à balcon sur un portique; même tour ronde surmontée d'une tour plus petite. La plus grande similitude se remarque de part et d'autre dans le type de la Vierge, aux cheveux très régulièrement ondulés, au visage arrondi par un menton un peu gras, et dans le type de l'enfant aux formes pleines, un peu italiennes. La réssemblance est poussée jusqu'à l'identité sauf de légères variantes dans la pose de la Vierge des deux *Repos en Egypte.* Les deux ouvrages sont du même auteur. D'autre part, certaines ressemblances caractéristiques dans l'architecture et plus encore dans le type de la Vierge nous forcent à attribuer aussi au même auteur un troisième triptyque (n.° 578 du musée de Bruxelles): *Adoration des Mages, Nativité, Fuite en Egypte.* La concordance n'est pas douteuse, et l'on pourrait facilement pousser plus loin le détail des ressemblances. Nous proposons d'appeler l'auteur de ces triptyques « le Maître des trois Adorations ».

Ce « maître » appelé ainsi par abréviation, est un artiste secondaire, mais nullement inférieur à tel autre qui a reçu cette qualification ambitieuse: tel est le « Maître des Femmes à mi-corps », avec lequel il offre même des analogies évidentes, mais aussi des différences qui ne semblent pas permettre leur réunion en un seul.

— Encore un nom à biffer sous un *Portrait de femme* (salle III, n.° 27) tout-à-fait remarquable, solide et vivant, mais qui plie un peu sous le poids de son attribution à l'un des plus grands artistes de tous les temps. Si beau qu'il soit, il manque de cette mâle simplicité qui est inséparable du grand nom de Holbein. Ses qualités mêmes s'y opposent. On y trouve notamment une certaine élégance que les Allemands du XVI^e^ siècle ont peu connue, Holbein comme les autres, – mais il pouvait s'en passer, ayant mieux à offrir. – Les Flamands non plus n'ont guère cherché la finesse et le goût qui caractérisent ce charmant portrait de jeune femme. Il faut peut-être songer à un artiste français; mais auquel? Nous posons la question sans y répondre.

Palais rouge

— Salle VI, deux panneaux ronds de 26^c^, paysages avec de nombreuses petites figures, sont attribués à « Brueghel fiamingo ». Les figures, habillées à la mode de la fin du XVI^e^ siècle, justes d'attitude, spirituellement

touchées, évoquent dans le souvenir non la Flandre, mais la Hollande; non Brueghel, mais, sans doute, Esaïas van de Velde.

— Salle VIII, non loin de deux Téniers authentiques, sinon supérieurs, le « Van Ostade », *Buveurs et Joueurs,* est, tout au plus, l'œuvre d'un sous-Téniers lourd.

Le *S.t Jean Baptiste* en buste de la même salle VIII, attribué à Léonard de Vinci, n'est pas une copie exacte de celui du Louvre, comme on pourrait le penser au premier coup d'œil; c'est une imitation, différente du prototype par maints détails et par les traits même du visage, faite d'après nature par un élève secondaire de Léonard. L'ensemble de l'œuvre des disciples de Léonard est encore trop peu débrouillé pour que l'on puisse hasarder, au sujet du nom de cet élève, autre chose qu'une hypothèse à peu près gratuite.

— Avant de quitter le Palais rouge, citons la gracieuse *Vierge a la soupe au lait,* attribuée a Memling, que depuis l'Exposition des Primitifs flamands de Bruges, on a rendue à un des meilleurs élèves de Gérard David.

Palais Durazzo-Pallavicini

— Salle II, n.° 10, *la Vierge et l'enfant,* attribué à Albert Dürer, ne ressemble en rien à ce maître, ni à aucun autre artiste allemand. L'œuvre est intéressante par l'effet franc des valeurs et la transparence des ombres. Un léger maniérisme dans la pose, notamment dans les mains, fait songer à quelque peintre néerlandais qui aurait passé par l'Italie.

— Même salle, n.° 6, nous trouvons une *Déposition de croix* avec figures à mi-corps, attribuée à Lucas de Leyde. Aucune parenté avec Lucas. C'est l'œuvre d'un artiste influencé par Memling, comme en témoignent plusieurs figures de saintes femmes, notamment la Madeleine en pleurs. Malgré des différences non négligeables, il nous paraît possible d'attribuer ce tableau assez intéressant au même auteur que la *Vierge et l'enfant avec S.t François*, de la même galerie. Dans le visage de la Vierge comme dans ceux des saintes femmes, le nez, d'arête absolument rectiligne, est long, avec des narines extrêmement étroites; il se relie, sans aucun ressaut à des sourcils très-fins et très-réguliers. Quoi qu'il en soit du rapprochement, une bonne photographie de cette *Vierge* nous a permis de constater qu'il en existe au moins deux répliques avec variantes; l'une est au Louvre, l'autre a passé par l'exposition des Primitifs flamands de Bruges. Cette œuvre du début du XVI^e siècle est d'un artiste que M. Friedländer appelle le « Maître de la légende de S.te Madeleine ».

Les tableaux attribués à Lucas de Leyde faute de document précis sont nombreux dans les galeries italiennes. La *Mise au tombeau* du palais Du-

razzo n'a rien de commun, au point de vue pictural, avec la *Déposition,* attribuée au même auteur, dont nous avons parlé tout à l'heure. C'est l'œuvre un peu superficielle d'un artiste du commencemente du XVI[e] siècle qui a connu Gérard David (témoin le paysage), peut-être Gérard de S.[t] Jean ou, du moins, son œuvre (voir les plis du manteau bleu-clair d'une des sainte femmes) et Quentin Metsys (voir le manteau, à demi-tombé, de la Madeleine à genoux). Nous n'irons pas plus loin, faute de documents. Mais ces indications sommaires pourront éveiller l'attention d'un chercheur qui connaîtra quelque œuvre analogue.

Galleria Spinola

Nous n'avons pas pu pénétrer dans cette galerie, mais M. Novak, le savant collectionneur de Bruges nous a fait remarquer avec grand raison qu'un « Luther et sa femme » attribué à « l'école hollandaise », dont nous avions la photographie publiée chez Novak, est un Jean Scorel.

(*À suivre*) E. Durand-Gréville.

MINO DA FIESOLE E LA BADIA

A complemento delle notizie pubblicate dal dott. Poggi siamo lieti di aggiungere questa lettera che il chiarissimo Direttore delle nostre Gallerie cortesemente ci manda.

« Firenze, 7 luglio 1903.

« Nelle notizie date dalla *Miscellanea d'Arte* nel fascicolo maggio-giugno intorno a varie opere di Mino da Fiesole che vedonsi nella Badia di Firenze, dove si tratta della " tavoletta.... di mezzo rilievo, che doveva servire per i preti o Capitolo di S. Lorenzo ad istanza di messer *Dietisalvi Neroni,* ma è rimasta nella Sagrestia della Badia di Firenze " (*Vasari,* III, 120) si aggiunge la notizia: *Oggi è in chiesa a destra di chi entri.*

« E questa notizia l'avrebbe già dovuta porgere allo studioso il Milanesi nel suo *Vasari,* al seguito della nota 2 (riferita dall'ediz. Le Monnier) dove si dichiara che la tavola di Mino " da molti anni non è più in Sagrestia, ma bensì in una cappelletta del monastero alla quale si ha accesso dalla loggia superiore del piccolo chiostro dov'è il pozzo " perchè nel 1878, quando il ch. Milanesi pubblicava il vol. III del Vasari, già la tavola di Mino era da non pochi anni collocata in chiesa, nel luogo dove ora si vede.

« E quando poi si credesse di qualche utilità completare la detta notizia, precisando l'epoca del trasferimento suo nella chiesa, dirò che fu nel 1852 o 53; perchè essendo io, allor giovinetto, per ragione di studio, in Firenze, ed avendo amicizia con uno de' monaci di Badia, Don Ugo Ciomei di Collodi, vidi nella cappelletta del noviziato la tavola di Mino, non già sull'altare, ma giacente sul pavimento divisa in più pezzi, essendo stata da assai tempo dismontata per eseguire alcuni restauri nella parete della cappella cui stava addossata. E facendomi pena vederla in tal modo, persuasi que' buoni monaci di rimontarla senza indugio, ma non in quel luogo ove da nessuno era veduta; bensì nella chiesa, dove era spazio sufficiente, e dove sarebbe ammirata insieme con le altre opere di Mino. Ed assentendo i monaci al mio consiglio, fecero fare un imbasamento sul quale collocarla, invero assai meschino per ragioni d'economia; ma intanto la tavola di Mino fu ricomposta, e tornò a veder la luce e ad esser veduta. E. RIDOLFI. »

MICHELANGIOLO E GIULIO II

G. Lais, a pag. 112 della *Rassegna d'Arte,* fascicolo del p. p. luglio, accennando al nostro articolo *Disegni sconosciuti di Michelangelo,* pubblicato in questo periodico, fascicolo maggio-giugno del corrente anno, osserva:

1° Che la statua in bronzo di papa Giulio II venne fusa da Michelangelo nel *luglio* (del 1507), e non nell'*agosto,* come abbiamo scritto noi.

2° Che non esistono documenti dai quali risulti che Michelangelo dovesse *rifare* la detta statua, distrutta in Bologna il 30 dicembre 1511.

Abbiamo detto che la statua di Giulio II venne fusa nel mese di *agosto* 1507 perchè, in una lettera del gonfaloniere Soderini, in data del 21 agosto 1507, diretta ad Alberigo Malaspina marchese di Massa, è scritto che *Michelangelo è sempre a Bologna per gittare là di bronzo il pontefice, ma oramai alla fine dell'opera.* E ciò, crediamo, non contraddica a quanto scrive Michelangelo al fratello in data del *6* e del *10 luglio 1507.* Anzi Michelangelo in quest'ultima lettera scrive di sperare che di *tanto male anderà assai bene, benchè per ancora none so niente,* ciò che è molto diverso dal senso datogli dal Lais cioè, *essere stato compiuto il lavoro felicemente.* Ad ogni modo, le notizie contenute nelle due succitate lettere si riferiscono alla semplice *fusione;* ora, essendo necessario alcune settimane di lavoro per rinettare e ritrovare il getto, come lo stesso Artista accenna nelle sue lettere, ne deriva che la statua non poteva essere in

ordine, almeno nelle parti principali, che *verso la fine del successivo agosto,* come appunto scrive il Soderini. Per fare poi il piedistallo e tutti gli altri lavori accessorî occorsero *altri sei mesi,* tantochè la statua venne scoperta il 21 febbraio del 1508!

Riguardo alla seconda osservazione, sebbene si tratti di una semplice congettura, risponderemo che ci pare logico supporre che Giulio II, avesse intenzione di far rifare la propria statua a Michelangelo. Data l'indole violenta e risoluta del pontefice come si può concepire ch'egli tollerasse in pace l'oltraggio fattogli e non pensasse tosto a vendicarsene, facendo al più presto rimettere la sua effige nel posto da cui era stata tolta? Nella cronaca di Friano degli Aldobrandini, che trascriviamo dal *Raffaello* di Cavalcaselle e Crowe (vol. II, pag. 107) si legge: « Raffaello come Michelangelo si presentarono al Vaticano quando il Papa era tuttavia sotto il colpo delle patite sconfitte: il Buonarroti aggiunse le proprie alle lamentazioni del Papa *per la distruzione della sua grande statua di Bologna,* che tanto denaro e tanto inutile spreco d'ingegno eragli costata. *A recuperare queste perdite occorrevano nuovi lavori,* ecc. », fra i quali, non è improbabile vi fosse compreso il rinnovamento della statua distrutta.

Ci sembra che il significato di questo brano giustifichi pienamente la nostra induzione. F. e J.

APPUNTI D'ARCHIVIO

Una lettera inedita di Giovanni Bologna. – È noto che nel maggio del 1564, dopo stipulato il contratto per la fontana del Nettuno con il fonditore Zanobi Portigiani e l'architetto Laureti, Giovanni Bologna si recò a Roma per presentare il modellino del *Gigante* a Pio IV cui piacque moltissimo; che nel luglio era già di ritorno a Bologna e lavorava nel Pavaglione; e che sul principio dell'anno successivo i lavori ornamentali rimasero interrotti.

« Pare – scrive il Patrizi – che fra il Portigiani e il Giambologna nascesse un dissidio: certo è che prima l'uno poi l'altro se ne andarono a Firenze lasciando nel più grande imbarazzo i bolognesi che incominciarono a tempestare con lettere Vescovi, Principi e persino il Papa »[1]). A confermare la notizia del Patrizi ecco la lettera con la quale lo scultore fiammingo, all'intimazione del Granduca Francesco di recarsi a Bo-

[1]) Patrizi, *Il Gigante.* Note storiche, aneddottiche, ecc. Bologna, Zanichelli, 1877, pag. 28.

logna per compiere l'opera interrotta, lo informava della controversia e lo pregava di commetterne *a chi le parerà* la soluzione.

Ciò avvenne nel marzo del 1566; e nell'aprile dello stesso anno il Granduca potè scrivere al Vescovo di Narni che s'interessava vivamente della faccenda « la differenzia che fino a hora è stata tra maestro Giovanni Bologna e maestro Zanobi fonditore è stata causa che egli non è ritornato alla sua opera, la quale essendosi quietata, egli non lascerà hora di andare a dargli fine »[1]).

E pochi giorni appresso, infatti, Giovanni Bologna partiva da Firenze, ma senza il Portigiani di cui fece a meno, così che il 15 maggio stipulava un nuovo contratto col quale si assumeva l'obbligo di completare l'opera facendo oltre che la sua parte di scultore anche quella spettante al fonditore. Ma – osserva il Patrizi – come egli era un grande scultore forse non era altrettanto perfetto fonditore perchè alla imperfetta fusione del Gigante si debbono notevoli guasti i quali misero in pericolo la solidità della statua.

(*Arch. di Stato in Firenze. Filza 9 dell'Auditore delle Riformagioni dal 1563 al 1567, n. interno 173*).

Ill.mo et Ecc.mo Sr Prencipe.

Giovambologna scultore e servitore di V. I. E. espone che havendoli quella per suo rescritto comandato che vada a finire la fontana di Bologna, egli è prontissimo a obbedirla volentieri ma prima la vuole ben notificare, come tutto quello che resta a farsi per detta fine appartiene et è particulare ofitio di Zanobi fonditore, il quale menò là per questo effetto, e li dette la metà di tutto il guadagno, del quale egli troppo diligente ne ha di già hauto più di scudi 600 — aggiunto ancora che il danno di alcune cose che bisogna adesso rifare per essere venute male procede per colpa solo di detto fonditore che per mera sua avaritia e obstinatione ha mancato del debito per questo e per molte altre cause ragionevoli, detto Giovambologna havendo già fatto tutta la sua parte della scultura, e assai di quella di detto Zanobi al quale tocca di ragione questo restante da farsi volendo pur V. E. I. che torni a Bologna la supplica per gratia e per iustitia che avanti che egli vada V. E. I. si degni commettere a chi le parerà qui in Fiorenza che udite le differentie e pretensioni che ha per questo lavoro con detto Zanobi e li partiti honesti e ragionevoli che li propone sieno sommariamente recise e terminate qui ove sono le chiarezze a bastanti che no' sariano a Bologna, ove no' si facendo questo haviamo da litigare e piatire gran tempo in cambio di operare e finire la opera riserbandosi a dire tutto il resto qui a chi da quella sarà in ciò deputato, la quale Idio la feliciti.

Il Vinta intenda le parti et riferisca col parer suo.

Lel. T. 18 Marzo 65.

---

1) Patrizi, loc. cit.

Die 27 Martii 1566.

Fatta concordia e transatione tra le parti, che m° Giovambologna supplicante sia tenuto sopra di se et a sue spese e faticha complire l'opera alli Signori Bolognesi et exeguire lo scritto; e m° Zanobi sia tenuto dare al m° Giovanni scudi 170 di lire 7 per scudo e di più rilassarli tutto quello che li S. Bolognesi li desseno o che li accrescessino per fattura del opera in quelli tempi e modi e con quelle cautioni che si distenderà per istrumento o per iscritto per ciò che m° Zanobi à essere disobligato et assecurato con promessa de indemnitate. F. VINTA.

Die 30 Martii
1566
Rogato della transatione
Ser Giovanni Macchanti

I. B. SUPINO.

LA CAPPELLA ARDINGHELLI DEL CARMINE. – La costruzione della cappella Ardinghelli nell'antica chiesa del Carmine, ordinata dai Capitani di santa Maria del Bigallo « pro anima Chiari de Ardinghellis » fu affidata a maestro Matteo di Bernardo di Duccio e l'atto di allogazione si trova in un libro di stanziamenti del Bigallo, in data 7 giugno 1395 [1]). Nello stesso libro sono registrati i pagamenti ratuali di 15 fiorini d'oro caduno, fatti a maestro Matteo, l'ultimo dei quali si trova in data 12 novembre 1397. Per l'edificazione di questa cappella furono spesi 95 fiorini d'oro.

A Vannozzo dei Serragli e a Piero di Francesco, il dì 10 gennaio del 1347 furono commesse le graticole che dovevano chiudere la cappella, le quali dovevano costruirsi « ad exemplum graticularum que sunt in cappella domini Gucci Dini Gucci posita in ecclesia omnium sanctorum de Florentia in cruce ipsius ecclesie ex latere sacrestie ipsius ecclesie. »

Il 1° ottobre 1398 furono pagati fiorini 10 d'oro a maestro Andrea di Giovanni legnaiuolo « pro una tabula lignaminis pro altare cappelle noviter facte in ecclesia sancte Marie del Carmino de florentia pro anima Chiari Ardinghelli » e il dì 3 gennaio 1399 si trova registrato il pagamento fatto a Don Lorenzo monaco degli Angeli per la dipintura di questa tavola. « Dopno Laurentio Johannis ordinis fratrum S. M. de Agnolis de Florentia pro parte laborerio picture fiende per eum in tabula noviter empta pro cappella noviter facta pro anima Chiari de Ardinghellis in ecclesia sancte Marie del Carmino de florentia florenos decem auri. » Una seconda partita di 10 fiorini si trova in data 9 aprile dello stesso anno e la partita di saldo è registrata al dì 21 aprile del 1400 « Dopno lau-

[1]) Archivio di Stato Fior. Bigallo. Libro II, *Stanziamenti* dal 1395 al 1400. Cfr. VASARI, *Vita di don Lorenzo,* ed. Milanesi, Vol. II, pag. 20, n. 1.

rentio Johannis ordinis fratrum sancte Marie de angiolis de florentia pro resto solutionis picture per eum facte in quadam tabula pro altare supradicte cappelle fl. triginta quinque ».

La cappella fu decorata di pitture di mano di Lorenzo di Salvi cui furono pagati 60 fiorini d'oro « 1398 (ab inc.) 3 gennaio. Laurentio Salvii pictori populi sancti Jacobi ultra arnum de Florentia pro parte laborerio picture fiende per eum in dicta cappella noviter facta in dicta ecclesia Sancte Marie del Carmino pro anima dicti Chiari Ardinghelli florenos decem auri ».

Il 22 maggio dell'anno 1399 abbiamo un'altra partita a conto e il 20 aprile del 1400 è registrato il saldo in fiorini 30.

ARNALDO COCCHI.

❦

LA FONTE DEL VERROCCHIO PER MATTIA CORVINO. – Gaetano Milanesi in una nota alla vita di Andrea del Verrocchio (Vasari, edizione Sansoni, vol. III, pag. 361) ricorda una fonte marmorea che l'insigne artista scolpì in Firenze pel celebre re d'Ungheria Mattia Corvino. E cita un atto relativo al pagamento del marmo adoperato. Pubblico integralmente questo atto, desumendolo dal protocollo originale.

(*R. Archivio di Stato di Firenze: Archivio notarile, protocollo di ser Bartolommeo del fu Guglielmo Zeffi fiorentino, dal 1487 al '94, a c. 6*).

Item postea dictis anno [1488] indictione [VI] et die XX septimo augusti. Actum in populo Sancti Felicis *in piaza* et in domo habitationis mei notarii infrascripti, presentibus ser Paulo filio Dominici Pieri de Tuccis notario florentino et Antonio Francisci Antonii de Zeffis, ambobus civibus florentinis testibus.

Bertochus Georgii Pellegrini de Carraria partium Lunisianae omni modo etc. per se et suos heredes etc. fecit et constituit suum procuratorem etc. Dominicum olim Gregorii Dominici, sculptorem populi Sancti Petri Maioris de Florentia, licet tunc absentem etc. generaliter etc. ad agendum etc. et specialiter et nominatim ad petendum et exigendum nomine dicti constituentis ab Alexandro mandatario serenissimi regis Ungariae omnem summam et pecuniarum quantitatem, quam dictus constituens ab eodem Alexandro recipere deberet vigore marmoris albi ab eodem Bertocco habiti et recepti pro construendo et fabricando quodam fonte in civitate Florentie per *Andream del Verrocchio* sculptorem florentinum, pro usu et servitio prefati serenissimi regis Ungariae, ut ipsemet Alexander dicitur asseruisse, et pro omni et quacunque causa et vigore, quibus dictus constituens recipere deberet aliquam pecunie quantitatem quoquo modo a dicto Alexandro mandatario predicto, et ad finiendum de recipiendis per eum etc. et generaliter ad faciendum in predictis et pro executione predictorum omnia requisita et opportuna etc. Promictens etc., obligans etc., renuntians etc., rogans etc.

C. CARNESECCHI.

❦

Dall'Archivio della Badia Fiorentina. – Le seguenti notizie, che si riferiscono più o meno direttamente alla storia dell'arte, sono estratte dal primo volume *Memoriarum* (1420-1491) dell'Archivio della Badia fiorentina. (Arch. di Stato. Corporazioni religiose soppresse. LXXVIII, numero 261):

a) *Forzieri e Cassoni dipinti.*

— mccccxlviiii. Ricordanza che insino a dì.... di Giugno 1449 Talento di Pierozo Tedaldi mandò al Monastero in serbanza e guardia uno forziere antico a gigli. (c. 100).

— » Ricordanza che a dì.... di giugno 1449 Giovanni di Niccholò di messer Bettino Covoni mandò al Monastero uno forziere usato grande, da noze, con figure di relievo.

— » Ricordanza che a dì.... di giugno 1449 Bartolomeo di Santi di Giovanni, lanaiuolo, mandò al Monastero in guardia e in serbanza due forzieri da noze, con liopardi d'oro.

— » Ricordanza che a dì.... di giugno 1449 Francesco di Benedetto di Caroccio Strozi mandò al Monastero in guardia e in serbanza uno forziere da noze, usato, dipinto con storie di Tubbia, con arme de' Strozi e Tedaldi. (c. 101^r).

— » Ricordanza che questo dì, 16 di luglio 1449, Giovanni d'Anbruogio linaiuolo mandò un forziere a falchoni d'oro, quasi nuovo, cho l'arme sua, chon panno raso di sopra e nelle teste.

— » Ricordanza che questo dì, 17 di luglio 1449, ser Matteo di Martino da San.... mandò al Monastero, a serbanza, 1° forziere dipinto di più figure, cho l'arme. (c. 102).

b) *Fregio d'altare di Paolo da Verona.*

1480. Ricordo come questo dì, xviii d'aprile, don Niccolò di Giovanni, monaco della Badia, à dato a ffare a Pagolo di Bartolomeo da Verona, ricamatore, uno fregio da altare, di lunghezza di braccia tre e sette ottavi vel circa, e largho uno terzo di braccio. Il quale fregio debbe richamare tutto d'oro fine e seta fine, a fogliami, come è la cortina dell'altare della nostra cappelluzza, e in fra detto fogliame debbe fare tondi cinque d'oro fine e seta fine, con mezza figura, co' volti e le mani di sua mano propria e tutto fogliame debbe migliorare oltre al sopradetto, cioè della chortina.... e per prezzo di detto fregio lavorato bene.... gli debbe dare fiorini dodici larghi e tanta moneta alla valuta. — Io Pagholo di Bartolomeo da Verona, richamatore, sono contento a quanto di sopra si contiene, e per fede di ciò mi sono soscritto di mia proppia mano a dì e millesimo di sopra. E a dì detto o ricevuto per parte di pagamento fiorini 4 larghi. — A dì 27 di magio ebi un fiorino largo per parte di pagamento. — E a dì 6 di giugnio ebi fiorini 5 larghi pel resto del detto fregio, el qual fregio gli rendetti a dì detto. (c. 254^t).

Su Paolo di Bartolomeo di Manfredi, ricamatore veronese « divino in quella professione e sopra ogni altro ingegno rarissimo » si vegga il Vasari, ediz. Milanesi, volume III, pag. 299, nota 2.

c) *La tavola dell'Altar Maggiore.*

Il Ghiberti nel suo Commentario dice che Giotto, nella Badia di Firenze « dipinse la cappella maggiore e lla tavola ». Le pitture della cappella sono ricordate anche nei codici Gaddiano, Petrei, Strozziano (De Fabriczy, *Filippo Brunelleschi.* Stuttgart, 1362, pagg. 468-469), e dal Vasari, che, quanto alla tavola, aggiunge: « È di mano di Giotto parimente la tavola dell'altar Maggiore di detta Cappella, la quale vi si è tenuta insino ad oggi ed anco vi si tiene, più per una certa reverenza che s'ha all'opera di tant'uomo, che per altro » (ediz. Milanesi, I, p. 373).

Per queste parole è chiaro che nel 1568 la tavola di Giotto era ancora sull'altar maggiore della chiesa. Invece dai libri della Badia resulterebbe che negli anni 1451 e seguenti un artista poco noto, Iacopo d'Antonio, dipingesse una tavola appunto per quell'altare. Ricordo che dalla Cappella maggiore della Badia derivò anche l'Annunciazione di don Lorenzo monaco, oggi nella nostra Galleria antica e moderna (num. 143).

Gherardo d'Astore de' dare a dì detto (17 luglio 1451) lire sei a Giovanni di Nardo dell'Omo, legnaiuolo, porto e' detto in fiorini uno largo.... per parte di lavorio à fatto nella tavola dell'altare: a Uscita segnato *D* carte 175, lire 6.

— E a dì xvi detto, lire 19 soldi 4 piccioli, per lui a Iachopo d'Antonio dipintore, portò e' detto in fiorini 4 larghi, a uscita c. 179.

— E a dì xxiii detto, fiorini uno largo per lui al detto Iachopo.

— E a dì xxx detto, per lui a Iachopo detto lire 18 soldi 10 piccioli, per parte di dipintura della tavola de l'altare maggiore, a uscita segnato *D* c. 179.

— E a dì xxii di giennaio (1452) lire 20.

— E a dì xi di marzo .... lire 24.

— E a dì xx detto .... lire 33, soldi 12.

— E a dì i d'aprile 1452 lire 4 soldi 16, per lui a Giovanni di Nardo e Domenicho legnaiuoli, per resto di una tavola portò Giovanni.

— E a dì viii detto lire 9 soldi 12, per lui a Iachopo d'Antonio dipintore. (Badia, Libro Giallo di debitori e creditori segn. *D*, 1450-1460. Num. 78, c. 262).

— Gherardo d'Astore .... a dì xviii d'agosto 1453 fiorini 1 largo, per lui a Iachopo d'Antonio dipintore.

— E a dì xvii novembre 1453 lire 25, per lui a Iachopo d'Antonio dipintore: portò e' detto in fiorini e quattrini per parte d'uno resto d'una tavola dipinse, a uscita segn. *D*, c. 197.

— E a dì.... lire 2 soldi 4 per lui a Iachopo dipintore. (Ibid., c. 294).

— Iachopo d'Antonio dipintore nel Chorso degl' Adimari de' avere per insino a dì .... lire 23 soldi 17 sono per dipintura della chortina azurra dell'altare maggiore lire .... et per la dipintura del letuccio di detto altare lire....

passò di questa vita detto Iachopo più fa (1453) et però si chassa questo conto che crediamo ci restassi debitore, ma lasciansi andare che pocho vi debb' essere. (Ibid., c. 319).

« Richordanza oggi questo dì XXIIII d' ottobre 1451 etc. », compromesso con Gherardo d'Astore: « e più vuole che de' danari che al prexente è creditore, cioè della rendita del podere di Pian di Ripoli .... ponghansi in deposito .... per potere e dovere farsi e interamente fornire e pagare la tavola inchominciata dell' altare maggiore della Badia di Firenze ».

(Badia, Memoriarum, I, cit. c. 119 r v).

GIOVANNI POGGI

BERNARDO ROSSELLINO E L'OPERA DEL DUOMO. – Di Bernardo di Matteo del Borra, e dei suoi lavori per l' Opera del Duomo si sapeva solamente che il 20 gennaio del 1442 fu invitato, con altri, a dare il suo consiglio sul fare o no di vetri colorati e figurati gli occhi grandi della Cupola (GUASTI, *La cupola di S. Maria del Fiore,* Firenze, 1857, Documento 202): e che il 26 agosto 1462 fu nominato per un anno « capudmagister Cupole et lanterne » venendo confermato in tale qualità il 16 agosto dell'anno venturo (GUASTI, *ibid.,* Doc. 301-302). I documenti inediti che seguono si riferiscono ad alcuni lavori compiuti dal Rossellino pei ballatoi interni delle Tribune.

1442, 12 settembre.

In dei nomine, amen. Anno domini ab eius salutifera incarnatione Millesimo quatringentesimo quadragesimo secundo, indictione quinta, die duodecima mensis Septembris, presentibus testibus Batista Antonii capudmagistro opere et Cicchino Giaggii de Septignano.

Nobiles viri

Luchas domini Masi de Albizis et } Operarii .... opere S. Marie del fiore
Antonius Bartolomei Corbinelli } civitatis Florentie pro tempore et termino sex mensium initiatorum die primo Septembris presentis .... locaverunt et concesserunt:

Bernardo Matei del Borra, de Septignano, lastraiuolo, licet absenti et michi notario pro eo et eius vice et nomine recipienti, ad faciendum et fieri faciendum brachia centum andantia parapettorum traforatorum fundorum et cornicium pro seguendo ballatorium principiatum, quas laborare teneatur et debeat in dicta opera. Et promiserunt dicti operarii dare lapides digrossatas prout veniunt dalla cava: et quod dictus Bernardus teneatur et obligatus sit ipsas laborare et laborari facere bene et diligenter ad arbitrium boni magistri et eorum declarationem cum illis compassis civoriis et aliis prout sunt principiati et melius si melius fieri potest. Quam conductam teneatur dare perfectam hinc ad per totum mensem Novembris proxime futurum salvo iusto impedimento, quod deus advertat, sub rata pena et dicti Operarii teneantur et obligati (sint) dare pro quolibet brachio an-

dante fulcito ut supra libras sex et solidos quatuordecim, faciendo eidem solutionem de quindecim diebus in xv dies et ipse teneatur et debeat dare qualibet edomoda intra debitum tempus ratam dicti laborerii prout tangit pro rata temporis: que omnia teneatur et obligatus sit dictus Bernardus facere et seu fieri facere modo et forma quibus supra, sub pena arbitrio operariorum etc.

Die xv septembris. Bernardus predictus audita locatione predicta et omnibus in ea contentis ratifichavit et promisit michi notario pro dicta opera recipienti observare omnia in ea contenta modo et forma in ea contentis sub obligatione et presentibus dictis Batista et Cechino.

(Archivio dell' Opera del Duomo, Libro di Allogazioni, c. 20r-20t).

MCCCCXLII et die quinta Novembris.

Nobiles viri

Operarii opere chathedralis ecclesie Sante Marie del fiore civitatis florentie .... locaverunt et concesserunt:

Bernardo Mathei del borra, de Septignano, magistro scharpelli, presenti et conducenti, ad faciendum et fieri faciendum Brachia centum laborerii sibi alias locati, videlicet parapettorum fundorum et cornicium pro sequendo ballatorium tribune ex latere canonicorum videlicet pro sequendo illud quod est principiatum supra yntroytum Janne de medio ab introytu Ecclesie: in qua locatione intelliguntur fondi parapetti et cornices laborati et conducti modo et forma prout sunt alii et melius si melius fieri potest, arbitrio boni magistri .... et debet abere a dicta Opera pro quolibet bracchio andante: omnibus suis sumptibus dando sibi lapides in opera et ibi tene(a)tur eas laborare: libras sex et solidos decem s. p. etc. Actum in audientia operariorum dicta die et presentibus Batista Antonii capudmagistro et Paulo Angeli Biadi Vernaccie. (Ibid. c. 26).

Dicta die et loco. Operarii antedicti .... locaverunt et concesserunt dicto *Bernardo* presenti ad conducendum et seu conduci faciendum totas lapides di macigno videlicet fundos parapettos et cornices quot erunt expedientes et opportune pro fulciendo et perfectionem dando locationibus per eos factis de quibus supra fit mentio omnibus suis sumptibus cuiuscumque rei tam vecture quam cave et aliarum quarumcumque rerum et debet eas conduci facere in loco opere, falde grosse vel gentilis prout ille quas usque nunc conduxit et continue conducere facit Andreas Nofrii et debet ipsas in opere ad laboran ad minus die primo Februarii et primo si primo fieri potest, perfecta conducta alias sibi facta quam continue laborat, cum hoc quod in laborando et conducendo operarii predicti possint prorogae terminum ad eorum beneplacitum per duos menses et debet abere pro dicta conducta pro dictis lapidibus de quolibet brachio andante fulcito ut supra, libras sex et solidos decem s. p. faciendo sibi solutionem tam pro laborando quam pro conducendo de xv diebus in xv dies prout conducet et laborabit, omnia faciendo et observando bona fide, omni querellatione reiecta: que omnia promisit actendere sub pena librarum ducentarum s. p. etc.

Actum in loco predicto et presentibus dictis testibus. (Ibid. c. 26r).

GIOVANNI POGGI.

BIBLIOGRAFIA

Alberto Róndani. *Origine della famiglia Rodari.* Spezia, 1903.

Sono fondamento a questa monografia dell' illustre scrittore parmense i documenti pubblicati da Luigi Lucchini nell' opera *Il Duomo di Cremona* (Mantova 1894). Il Ròndani si pone per prima domanda: donde venisse e di qual famiglia quel Tommaso Rodari, scultore ed architetto famoso ai suoi tempi, dimenticato poi troppo, e di cui soltanto oggi i critici d' arte vanno riconoscendo l'alto valore. Un documento del 1487 ce lo dice ingegnere della fabbrica di S. Maria Maggiore di Como ed altre carte gli danno per patria Marozzia sul lago di Lugano. Di quest' ultima circostanza dubita il R., per essersi smarrito il documento originale che porta quell' indicazione ed anche per la difficoltà di stabilire quale delle due Marozzia, in Valtellina o nel Luganese, sia stata per avventura la patria di Tommaso. Io poi aggiungerò, che nei pochi righi che il Cantù riporta in una nota della sua *Storia della Diocesi di Como* (II, 230) e che son cavati da una carta dell' archivio della Fabbrica del Duomo di Como, l' indicazione della patria accanto al nome di *Tomaxinus* manca affatto, onde i dubbi del R. ne potrebbero essere avvalorati.

Egli crede invece che la famiglia Rodari sia di origine cremonese, vedendo in questo nome una variante di altri numerosissimi con cui quella famiglia fu appellata: *de Rotis, de Rondii, Rondari, de Rande, Rondo* ecc., che per il nostro A. insomma è tutt' una cosa col nome della sua Casata, Ròndani. Forse non tutti rimarranno ugualmente persuasi di questa identificazione e in qualcuno potrebbe nascere il dubbio che quel Gerardo de *Rottis* o *Rodari* o *Rondari* o de *Rande* che dovrebb' essere il ponte di passaggio dai Rodari ai Róndani, sia di famiglia affatto diversa da quella di maestro Tommaso Rodari, anche perchè nel sec. XV vediamo il cognome dei discendenti di Gerardo generalmente fissato nella forma *Rondo.*

Ad ogni modo, si accolgano o no le conclusioni del Prof. Róndani, il suo fascicoletto si leggerà sempre con vivo interesse e non senza frutto da chi ama l' erudizione buona e l' italianità sincera e garbata della forma. *p. p.*

Goodyear W. H. *A renaissance leaning façade at Genoa. – The architectural refinements of St. Mark's at Venice.*

Un nuovo viaggio in Europa ha offerto all' autore, americano, nuovi argomenti per ribaldire una vecchia teoria, da lui sostenuta in molte pubblicazioni, e specialmente nell' « Architectural Record » del 1897.

Egli è convinto che la maggior parte delle curve orizzontali, degli strapiombi e delle deviazioni rispetto all' asse degli edifizî sieno *finezze* « refinements » espressamente volute dai costruttori, allo scopo di ottenere determinati effetti ottici.

Ora, mentre non è da escludere sistematicamente la ricerca di queste finezze da parte degli architetti antichi, ci sembra però che l' A. spinga l' applicazione della sua teoria oltre i limiti ragionevoli.

Così, si può credere facilmente che gli artisti greci dell' epoca di Pericle abbiano ricercato, come al Partenone, di correggere alcune aberrazioni ottiche per mezzo di delicate curve orizzontali o di leggiere e convergenti obliquità verticali; così, non farebbe meraviglia se si scoprisse qualche cosa di simile nei monumenti del più bel periodo gotico, quali Nôtre-Dame di Parigi o le cattedrali di Reims e di Amiens; ma riesce difficile di supporre coll'A. che molte costruzioni cominciate a innalzare subito dopo il mille, formate in parte di materiali raccogliticci – associati fra loro nonostante la diversità di proporzioni e di stile – debbano le loro irregolarità ad una ricerca sapiente piuttosto che all' imperizia degli artefici. Di più, si deve notare che la costruzione di questi edifizî ha durato generalmente un gran tempo, passando sotto varî maestri che hanno avuto concetti diversi da quelli dei

loro predecessori, e che perciò hanno disfatto o modificato ciò che avevan trovato; mentre che, interpretando le irregolarità come finezze volute, occorre anche ammettere che tutte le parti di un edifizio siano state costruite da un solo autore, o, per lo meno, subordinate a un concetto unico e immutabile.

Bisogna poi avvertire che molte deformazioni segnalate dall'A. possono essersi prodotte col tempo – e a Venezia ciò può anche dipendere dalla malta grassa, che fu riconosciuta come una delle cause della caduta del campanile – e che gli stessi materiali creduti i più rigidi possono torcersi al pari del legno e del ferro: p. es. a Lucca, sulla porta del palazzo Bernardini, uno stipite di *pietra arenaria* si è curvato in avanti per una diecina di centimetri; e a Massa i sedili presso alla stazione, formati di grossissimi lastroni di *marmo* ed eseguiti da poco tempo, sono *imbarcati* come se fossero assicelle di legno.

Le numerose e bellissime vignette fotografiche che ornano le due pubblicazioni mostrano per di più un modo curioso di prendere i piombi, appoggiando al sommoscapo de'le colonne per mezzo di una canna la corda col piombo; la quale così striscia modellandosi all' entasi del fusto, invece di cader libera nel vuoto, proprio, come si dice, *a piombo*.

Infine, per dare autorità ad affermazioni così assolute come quelle del Goodyear, ci sembra che sarebbero occorse ricerche e verifiche più accurate di quelle da lui fatte: giacchè egli ci dice che le sue campagne d' Italia sono durate pochissimi giorni ciascuna, visitando, *studiando* e *misurando* in un sol giorno più monumenti, anche in città diverse. *e. l.*

Miscellanea Storica della Val d'Elsa.

Di questo importante periodico diretto dal prof. Orazio Bacci, si è pubblicato, ed è in vendita anche separatamente alla Libreria Bocca (Firenze), l'*Indice decennale tripartito.*

Mentre ci compiacciamo con la benemerita *Società Storica della Val d'Elsa* per questo nuovo segno della sua perseveranza e vitalità, registriamo volentieri la pubblicazione suddetta che potrà riuscire ben utile a consultarsi anche dagli studiosi di storia dell' arte.

A. Moschetti. *Il Museo Civico di Padova*, Padova, Prosperini, 1903.

Il Comune di Padova, desideroso che il Museo cittadino, in cui sono raccolte con le preziose collezioni archeologiche artistiche e numismatiche, anche la Biblioteca e gli Archivi, fosse conosciuto – come merita – agli studiosi italiani e stranieri che convenivano a Roma in occasione del Congresso Storico Internazionale, ha affidato la redazione di una speciale e particolareggiata Monografia al direttore, prof. Andrea Moschetti, il quale, in uno splendido volume che testimonia del suo gusto e della sua variata cultura, illustra le varie collezioni facendone rilevare tutto il valore e l' importanza.

L' opera magnifica, è adorna di un numero notevole di tavole fuori testo, dovute alla liberalità di molti concittadini i quali se ne assunsero le spese: e sono quadri bellissimi, miniature preziose, manoscritti rari, sculture pregevoli riprodotte con rara perfezione dallo stabilimento Prosperini. Ben a ragione il prof. Moschetti, compiacendosi di un' opera che onora la città e sè stesso, può scrivere in testa al bel volume: « Dica questo libro ai membri italiani e stranieri del Congresso storico-internazionale, cui è dedicato, che Padova non è anche oggi seconda a nessuna città in quel culto delle scienze e delle arti, che formò nei secoli scorsi la sua più fiorente corona, intrecciando ugualmente ammirati e venerati i nomi di Giotto, di Donatello, del Mantegna, di Tiziano, del Canova ai nomi di Pietro d'Adamo, di Giovanni Dondi, di Francesco Petrarca, di Pietro Bembo, di Galileo Galilei, di Giov. Battista Morgagni ».

B. Marrai. *Donatello nelle opere di decorazione architettonica.* Firenze, tip. Minori Corrigendi, 1903.

È uno scritto di carattere polemico sulla controversia sorta fra l' autore e l' egregio architetto C. de Fabriczy intorno al tabernacolo ov' è il gruppo del Verrocchio in Or-

sanmichele, che secondo il dott. Marrai non fu scolpito da Donatello per la Parte Guelfa, ma per l'*Arte dei Mercanti;* e a conferma di ciò, oltre a portare prove più concludenti di quelle già esposte sul periodico l'*Arte,* ribatte talune confutazioni del critico tedesco.

Dimostrato, per il disegno del Castellucci e pei caratteri stilistici, che il tabernacolo non può essere del 1423 ma bensì del '63, l'evoluzione artistica di Donatello nelle opere di decorazione architettonica è studiata compendiosamente nelle sue linee generali in questo scritto; e tale parte, che può in qualche modo dirsi scientifica, più direttamente si riferisce alla storia dell'Arte.

Il carattere evolutivo del sommo scultore si rivela evidente per diversi gradi consecutivi, dal gotico puro del tabernacolo del San Giorgio (1416) al gotico di transizione, dalla fusione del gotico col classico libero affatto personale, del maestro, fino al classico puro del tabernacolo ov'è il gruppo del Verrocchio.

Ma le questioni che vengono trattate dal Marrai nella parte polemica del suo scritto, quella che riguarda l'arco in pietra all'estremità del Loggiato degli Innocenti sull'imbocco di via della Colonna ci pare importante perchè determina il tempo approssimativo in cui è dato stabilire che fosse costruito quell'arco, cioè verso la metà del secolo XVI; l'altra relativa alle edicole nella facciata della misericordia di Arezzo, fondata com'è su pure considerazioni stilistiche, non ha che il valore di una semplice induzione.

Due nuovi fatti invece vengono per incidenza rilevati dal dott. Marrai: l'uno sui putti nei tondi robbiani del loggiato degli Innocenti e l'altro sull'affresco della Trinità di Masaccio in S. Maria Novella. Di quei putti soltanto i dieci nei pennacchi sono originali, gli altri quattro copie dei due estremi; nell'affresco della Trinità le figure dei committenti, in basso, sono per carattere e per tecnica assai diverse da quelle rappresentate nella parte superiore, e anche l'intonaco, sul quale le prime sono dipinte, apparisce rifatto: indizio evidente, secondo il Marrai, della non contemporaneità di quelle due parti dell'affresco.

La forma precisa, chiara, elegante, la conoscenza sicura dell'argomento rendono questo nuovo studio del dotto scrittore una piacevole e interessante lettura.

Prof. Alessandro Franchi. *Sulla remozione della Porta di San Francesco.* Siena, tip. S. Caterina, 1903.

L'A., dopo aver lamentato giustamente il restauro dell'ampia chiesa francescana senese, in cui tutto è stato sacrificato alla smania dei rifacimenti, deplora che si voglia toglier di mezzo anche la porta della facciata perchè essa non è in relazione con lo stile originario del monumento.

E, fin qui, tutto va bene. Ma non possiamo esser d'accordo con l'A. quando egli dice che «dovendo fare la facciata di S. Francesco dovremmo seguire lo stile della porta cioè della fine del '400 o dei primi del '500».

A noi sembra che, in casi come questo del S. Francesco di Siena, dove per fare una facciata nuova siamo nel bivio o di rimuovere una porta del rinascimento, se non bellissima almeno caratteristica, per dare alla facciata i caratteri gotici dell'edifizio, oppure di conservare la porta e di accordare allo stile di questa tutta la facciata, in disaccordo con lo stile del tempio, il meglio sarebbe di lasciare stare le cose come stanno. *i. b. s.*

Cornelio de Fabriczy, *Adriano fiorentino* (Estr. dall'Annuario dei Musei prussiani. 1903. Fascicolo 1. Si cfr. anche i fascicoli XI-XII dell'*Arte,* 1901, dove il De Fabriczy dà un riassunto di una sua conferenza tenuta, su quest'artista, a Berlino).

Il nome di Adriano, come discepolo di Bertoldo, era noto solamente per l'Anonimo Morelliano: « lo Bellerofonte de bronzo fu de mano de Bertoldo, gettado da Adriano suo discipulo ». Quando il Courajod nel 1883, ritrovò, nel Museo imperiale di Vienna, questo gruppo di Bertoldo, vi lesse scritto attorno allo zoccolo « *Expressit me Bertholdus conflavit Hadrianus* ». L'iscrizione *Hadrianus me f.* lesse il De Fabriczy sullo zoccolo di una Venere nuda, posseduta dall'antiquario mi-

lanese Giulio Sambon e della quale è una replica nella collezione Foule a Parigi. Finalmente, nel Museo Albertino di Dresda è un busto di Federigo il Savio, duca di Sassonia, con la data MCCCCLXXXXVIII e l' iscrizione *Hadrianus florentinus me faciebat.*

Con questi elementi, veramente « membra disiecta », com' egli dice, il De Fabriczy si propose di ricostituire la personalità di quest' artista, pochi anni fa sconosciuto. Il Milanesi gli indicò un documento nel quale un « Adrianus olim Johannis de Magistris de Florentia, magister sculture et faber » rende testimonianza per Buonaccorso di Vittorio Ghiberti (1499, 24 Maggio). Due lettere che lo riguardano ritrovò il De Fabriczy nel Carteggio Mediceo del nostro Archivio di Stato. Da esse apparisce che Adriano nel 1493 era a Napoli, da qualche anno, al servizio di Ferdinando I. Per questa circostanza il De Fabriczy è tratto a supporre che il busto di Ferdinando I, nel Museo Nazionale di Napoli, attribuito successivamente a Guido Mazzoni e a Guglielmo lo Monaco, sia piuttosto opera di Adriano. Un minuto confronto stilistico col busto già ricordato, di Dresda, mi pare che confermi con molta probabilità questa ipotesi. Una lettera di Elisabetta d'Urbino a Gianfrancesco di Mantova (Maggio 1495) aggiunge nuove notizie alla biografia di Adriano « Ell' è bon scultore e ha qui (a Urbino) *facte alchune medaglie molto belle,* preterea è bon compositore de sonecti, bon sonatore de lira, dice improviso assai egregiamente.... Per circa tre mesi che è stato qui ne ha dato piaxere assai, et intra le altre suoe virtù lo reputo bono, integro e leale quanto alchuno altro ». Di queste « medaglie molto belle » di Adriano fiorentino ne conosciamo qualcuna? Il De Fabriczy crede di sì: e non dubita di attribuirgli le medaglie seguenti: di Degenhard Pfeffinger, nel Gabinetto di Gotha, di Ferdinando di Napoli, nel nostro Museo Nazionale, di Gioviano Pontano e del card. Raffaello Riario nel Gabinetto di Brera, di Elisabetta da Montefeltro e di Emilia Pio, le due ultime attribuite finora a Gian Cristoforo Romano (Cfr. A. Venturi. Gian Cristoforo Romano. Arch. stor. dell'Arte, Anno I [1888] p. 154). A dì 12 di Giugno 1499 « Adriano di Giovanni sculptore » era riposto in S. Maria Novella.

Il De Fabriczy conclude questo suo lavoro – esempio notevole dei resultati ai quali può condurre la ricerca minuta e paziente che qualcuno vorrebbe escludere dalla Storia dell' arte – esprimendo la speranza che altri, più fortunato di lui, possa aggiungere, a queste sue, nuove e più ampie notizie.

Checchè ne sarà, egli ha il merito di avere pel primo richiamato su Adriano fiorentino l' attenzione degli studiosi e di avere accresciuto con questo nome la lunga serie degli artisti nostri concittadini. *g. p.*

The Burlington Magazine. London.

Di questa nuova pubblicazione mensile, edita con molto lusso per riparare ad una curiosa anomalia « che l' Inghilterra, sola fra le culte nazioni d'Europa, manchi di un periodico il quale si occupi specialmente dello studio serio e disinteressato dell'arte », indichiamo ai lettori della *Miscellanea* i seguenti articoli:

Marzo 1903:

B. Berenson. Alunno di Domenico (Bartolomeo di Giovanni, che aiutò Domenico Ghirlandaio nella tavola per lo Spedale degli Innocenti, in Firenze. Il Berenson, con un procedimento simile a quello seguito nel suo studio su l'Amico di Sandro, attribuisce a quest'« alunno di Domenico » varie opere, di diversa natura: dando prova di una grande sottigliezza di osservazione, che attrae ma non persuade. Un Bartolomeo di Giovanni è ricordato anche fra i garzoni di Benozzo Gozzoli, a Pisa (cfr. I. B. Supino, *Le opere minori di Benozzo Gozzoli a Pisa. – Arch. stor. dell'Arte,* anno VII, fasc. IV).

— W. H. J. Weale. I « primitivi » dei Paesi Bassi: ad illustrazione dell'Esposizione di Bruggia del 1902. (Continua nei fascicoli di Aprile, Maggio e Giugno).

— H. P. Horne. Un'« Adorazione dei Magi », perduta, di Sandro Botticelli.

(H. P. Horne ci dà con quest' articolo un altro di quei suoi saggi botticelliani che fanno sempre più desiderare, con impazienza, il libro che da qualche anno ha promesso. Studiando le molte tavole che ci rimangono

del Botticelli, rappresentanti l'Adorazione dei Magi, ne propone la seguente cronologia: circa il 1468, Adorazione della National Gallery. Num. 592 - avanti il 1477, Adorazione della National Gallery. Num. 1033 – circa il 1477, Adorazione già nella chiesa di S. Maria Novella, ora negli Uffizi. Numero 1286. (Cfr. *Miscellanea* fasc. 5-6 pagine 91 e seguenti) - 1481-82, in Roma; Adorazione dell'Ermitage di Pietroburgo, probabilmente quella a cui allude l'anonimo Gaddiano: « In Roma dipinse anchora et fecevi una tavola di magi che fu la più opera (sic) che mai facessi ». – L'Adorazione degli Uffizi, incompiuta, esposta nella seconda sala Toscana (Num. 3436), sarebbe di poco anteriore a questa di Pietroburgo, ed una delle ultime opere eseguite dal Botticelli prima della sua partenza per Roma. Anteriore al 1481 sarebbe anche un'Adorazione perduta, ma che possiamo ricomporre con l'aiuto di tre disegni - esistenti già nella Collezione di W. Russell ed oggi posseduti da M. W. S. Brough, M. James Knowles e M. Georges Salting – e di una replica, di un mediocre pittore dei primi anni del 500, in una tavoletta degli Uffizi, che fa parte di una predella e porta il Num. 58. Il Horne presenta l'ipotesi che e i disegni e la tavoletta derivino da quella Adorazione dei Magi che il Botticelli, secondo l'Anonimo Gaddiano, dipinse (a fresco?) « nel palazzo dei Signori, sopra la schala che va alla Catena ». Ad ogni modo, la stretta analogia che esiste fra la parte centrale di questa composizione e la parte centrale della grande Adorazione, incompiuta, degli Uffizi, non permette di porre fra le due opere che un breve intervallo di tempo).

— C. J. Ffoulkes. La data della morte di Vincenzo Foppa (cfr. *Rassegna d' Arte,* 1903, Febbraio-Marzo).

Aprile 1903:

H. Cook. Tre ritratti italiani inediti (Tiziano, Giacomo Doria: collezione di mr. Julius Wernher. - B. Luini: Una martire: coll. di mr. A. W. Leatham. - Fr. Raibolini: Federigo Gonzaga: coll. di mr. A.W. Leatham.).

— A. W. Pollard. Alunno di Domenico come illustratore di libri.

Maggio 1903:

W. M. Rossetti. Dante Rossetti ed Elisabetta Siddal: con facsimile di 5 disegni inediti di D. G. Rossetti.

— R. Kingsley e C. Gronkowski. La collezione Dutuit (continua).

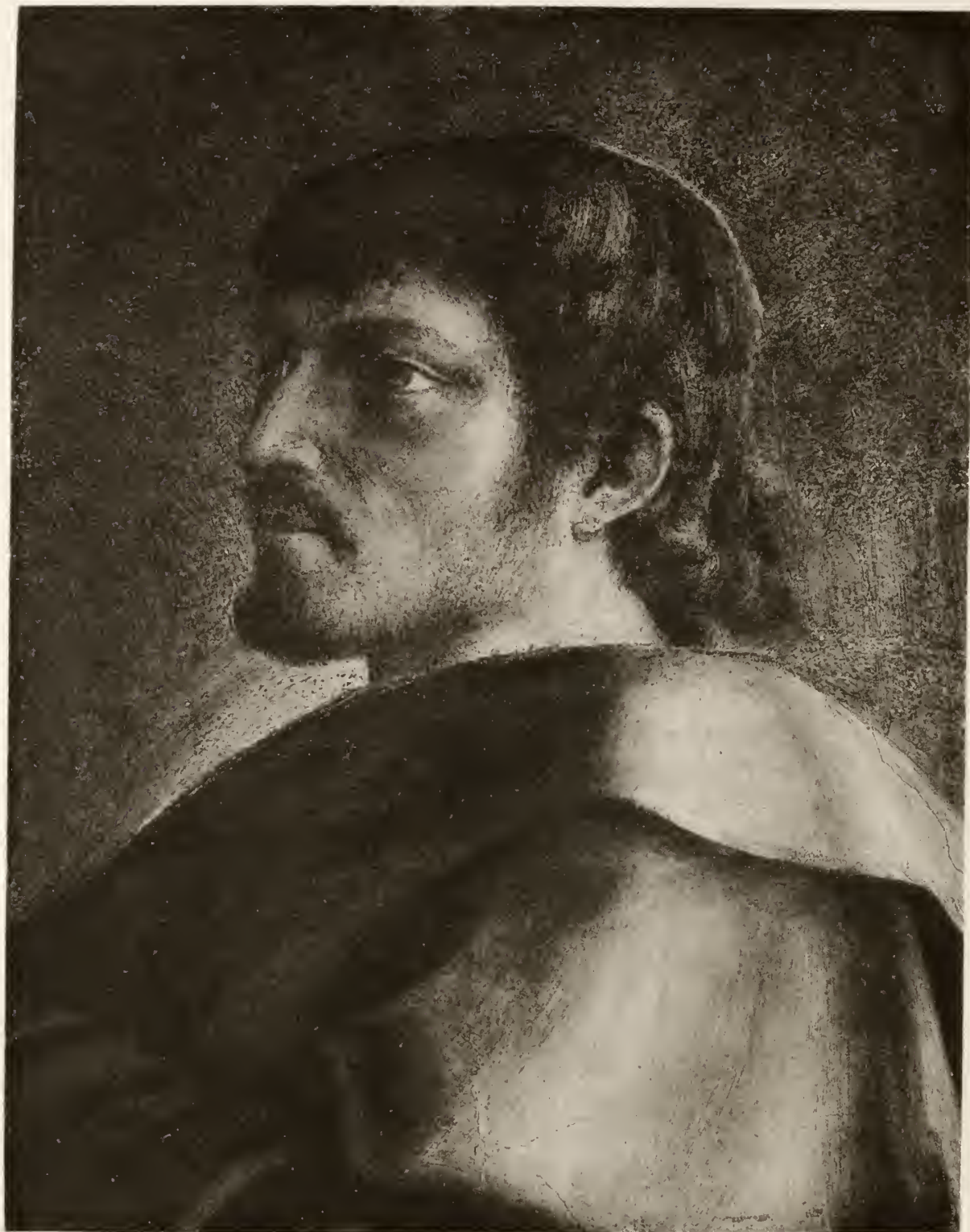
Giugno 1903:

H. P. Horne. Un libro di « Ricordi » di Alesso Baldovinetti recentemente scoperto. Parte I. (Illustrando i Ricordi del Baldovinetti, che furono pubblicati nel terzo fascicolo di questa *Miscellanea,* H. P. Horne prende occasione ad un ampio studio sulla cappella Gianfigliazzi, nella chiesa di S. Trinità. Quando l'articolo sarà compiuto, ne riferiremo più minutamente).

— H. Cook. Due supposti « Giorgione ». (Provengono entrambi dalla Galleria Leuchtenberg, di Pietroburgo: ed entrambi furono attribuiti a Giorgione dal Passavant, nel suo *Catalogue raisonné* di quella Galleria (1852). L'uno, una Madonna col Bambino, entrato ora nella collezione Salting, è attribuito dal Cook a Giovanni Busi (Cariani) e messo in confronto con la Vergine cucitrice della Galleria Corsini di Roma. L'altro, un'Adorazione dei Pastori, posseduta ora da M. Asher Wertheimer, non è del Giorgione, ma di un artista veneto di qualche anno posteriore (1530?) e può essere utilmente confrontato con l'Adorazione dei Magi, della National Gallery, attribuita prima al Savoldo e ora con più probabilità a Callisto da Lodi).

— A Michel. Due bassirilievi italiani nel Louvre. (Il Publio Scipione, di Leonardo o della sua scuola, dalla collezione Rattier, ed una Madonna, col Bambino e Angeli, di Agostino di Duccio, da una chiesetta del Dipartimento dell'Oise, comune di Neuilly-sous-Clermont dove era stata portata da un generale napoleonico. Lo stucco dipinto che Carlo Gamba ha testè pubblicato nella Rassegna d'Arte (giugno 1903) e che si trova nella Villa Reale di Castello, non è che una replica di questo bassorilievo del Louvre).

g. p.

I. B. Supino, *Direttore-responsabile*

MASACCIO DI SER GIOVANNI DA S. GIOVANNI DI VALDARNO

1401–1428

ONORANZE A MASACCIO

La *Miscellanea* prende modesta parte alle feste che il 25 di ottobre si celebrano a San Giovanni Valdarno, in onore di MASACCIO, pubblicando in questo fascicolo scritti e documenti intorno alla vita e alle opere dell' insigne Maestro.

L' indole del Periodico non ci ha consentito una trattazione compiuta delle gravi questioni che interessano gli studiosi sull'opera del grande Artista: ci siamo dunque limitati ad illustrare l'attività del Pittore nella sua Toscana e a pubblicare, raccolte e corrette, le notizie che si riferiscono a lui e ai lavori suoi.

LE FONTI DELLA BIOGRAFIA VASARIANA

Landino Cristoforo. Apologia nella quale si difende Danthe et Florentia da falsi calunniatori.

Fu Masaccio optimo imitatore di natura di gran rilievo universale buono componitore et puro sanza ornato: perchè solo si decte all' imitatione del vero: et al rilievo delle figure: Fu certo Buono et prospectivo quanto altro di quegli tempi: et di gran facilità nel fare essendo ben giovane che morì d'anni ventisei.

(DANTE. *La Comedia.* Ed. Firenze, 1481, per Nicholò di Lorenzo della Magna, c. 5[r]).

Manetti Antonio. Uomini singolari di Firenze dal MCCCC innanzi.

Masaccio pittore, uomo maraviglioso, dipinse in Firenze e altrove. Morì d'età di anni 27 in circa.

(*Nel margine, della stessa mano si legge:* A dì 15 di Settembre 1472, mi disse lo Scheggia suo fratello, che nacque nel 1401, el dì di Santo Tomaso apostolo, ch'è a dì 21 di dicembre). Fece in Firenze nel Carmino uno Santo Pagolo tra la cappella de' Serragli, ch'è dov'è Santa Croce, e la cappella, dipintovi la storia di Santo Girolamo; figura maravigliosa. Dipinse nella Cappella de' Brancacci più storie, el meglio che v'è: è dipinta di mano di 3 maestri tutti buoni, ma lui, maravigliosa. Dipinse in detta chiesa, nel chiostro, sopra la porta donde si va in chiesa, in detto chiostro, di verdeterra, una storia maravigliosa d'artificio a ogni intendente; dove si rapresenta la piazza del Carmino, con molte figure. E fece anco in altri luoghi, in Firenze, in chiese e a persone private; e a Pisa e a Roma e altrove; insino a' tempi sua, di chi s'abbia notizia, riputato el migliore maestro.

(*Operette istoriche,* ed. da G. Milanesi, Firenze, 1887, p. 185).

Magliabechiano, cl. XVII, 17.

Tommaso Masacci fiorentino, dipintore, detto per cognome Masaccio, fu grandissimo imitatore della natura, operava con assai facilita et faceva le fiure di gran rilievo et senza hornamenti. Solo si dette all'imitatione del vero et al rilievo delle fiure; et ne tempi sua fu buon prospettivo quanto alcuno altro.

Nella chiesa del Carmino di Firenze dipinse nella cappella de' Branchacci, dove è gran parte di suo mano. Et infra l'altre fiure v'è uno che trema, cosa mirabile a vedere. È di sua mano anchora in detta chiesa nel pilastro della cappella de' Serragli un san Paulo, fatto con mirabile arte. [Et anchora nel chiostro di detta chiesa dalla porta, ch'è donde si viene in chiesa, dipinse una processione]. Dipinse in Santa Maria Novella la Trinita et a pie la morte a meza la chiesa dreto al perghamo.

Morse in Roma, et dicesi di veneno, d'anni 26. Era assai amato da Filippo di ser Brunellescho, et insegnolli assai cose. Et quando intese detto Filippo la sua morte, dimostrò essergli grandemente molesta, et con suoi domestici usava spesso dire: Noi habbiamo fatto una gran perdita.

(Ed. da Carl Frey. Berlin, 1892, pp. 81-82).

Cod. Strozziano (Magl. XXV, n. 636).

Masaccio fu optimo inmitatore della natura, di gran rilievo universale et buono componitore et puro, senza ornato, perchè solo si dette all'inmitatione del vero et rilievo di figure. Fu certo buono prospettivo quanto huomo di quelli tempi et di gran facilità nel fare, sendo giovane, perche mori d'anni ventisei a Roma: dissesi di veneno. – Costui dipinse nel Carmine di Firenze nel chiostro della porta che entra in Chiesa, una processione con grande artificio, et in detta chiesa nel pilastro della cappella de' Serragli uno sancto Paulo con grande artifitio. Et nella cappella de' Brancacci in detta chiesa una parte di essa, che infra l'altre figure vi è uno che triema, et dipinse altre cose. – Costui era amato da Philippo di ser Brunellesco, el grande architetto, perchè lo vedeva d'ingegno perspicace; et insegnolli molte cose dell'arte. Et quando esso Philippo intese la sua morte, dimostrò esserli molesta et co' suoi domestici usava di dire: « Noi habbiamo fatto una gran perdita ». – Costui dipinse in Santa Maria Novella uno crocifisso cioè la Trinita et a piede la morte, molto bella, dietro al pergamo.

(Ed. Frey. *Il libro di Antonio Billi,* Berlin, 1892, p. 16).

Cod. Petrei (Magl. XIII, 89).

Masaccio fu ottimo inmitatore della natura, di gran rilievo universale et buono componitore, puro et senza ornato, perchè solo si dette alla inmitazione del vero et del rilievo delle figure. Fu valente quanto huomo di quelli tempi et di grande facilità. Morì di anni 26 a Roma di veleno. – Dipinse ne' chiostri del Carmine di Firenze, dalla porta che entra in chiesa, una processione con grande

artifitio et in chiesa, nel pilastro della cappella de' Serragli uno Santo Piero con grande artifitio et nella cappella de Branchacci in decta chiesa una parte di essa, et infra le altre cose uno che triema, et assai altre opere. – Molto era amato costui da Filippo di sere Brunelleschо architettore mediante il suo ingiegnio perspicacie; et insegniolli molte cose della arte. Et quando intese la sua morte, mostrò che assai gli dolesse, diciendo sempre: « Noi habbiamo fatto una grande perdita ». - Dipinse in Santa Maria Novella uno Crocifisso, cioè una Trinita, che ha a piedi una morte, molto bella, dirieto al pergamo.

(Ed. Frey, *ibid.*, p. 17).

VITA DI MASACCIO

DI

GIORGIO VASARI

(*Dall'Edizione del 1550*)

MASACCIO, PITTORE FIORENTINO

Costuma la benigna madre Natura, quando ella fà una persona molto eccellente in alcuna professione, comunemente non la far' sola: ma in quel tempo medesimo, et vicino a quella, farne un' altra a sua concorrenza; a cagione che elle possino giovare l' una alaltra nella virtù, et nella emulazione, spignere avanti con eccellenzia quelle stesse arti dove elle adoprano, a benifizio dello Universo. La qual cosa oltra il singular giovamento di quegli stessi che in ciò concorrono; accende ancora oltra modo gli animi di chi viene dopo quella eta, ad sforzarsi con ogni studio, et con ogni industria, di guadagnare quello onore, et quella gloriosa reputazione che ne' passati, tutto il giorno altamente sente lodare. Et che questo sia il vero, lo aver Fiorenza prodotto in una medesima età, Filippo, Donato, Lorenzo, Paulo Uccello et Masaccio eccellentissimi ciascuno nel genere suo, non solamente levò via le roze et goffe maniere mantenutesi fino a quel tempo: ma per le belle opere di costoro incitò et accese tanto gli animi di chi venne poi, che lo operare in questi mestieri si è ridotto in quella grandezza, et in quella perfezzione che si vede ne' tempi

(*Dall'Edizione del 1568*)

VITA DI MASACCIO DA S. GIOVANNI DI VALDARNO PITTORE

È costume della natura, quando ella fa una persona molto eccellente in alcuna professione, molte volte non la far sola: ma in quel tempo medesimo, e vicino a quella, farne un' altra a suo concorrenza; a cagione che elle possino giovare l' una all' altra nella virtù e nella emulazione. La qual cosa, oltre il singolar giovamento di quegli stessi, che in ciò concorrono, accende ancora oltra modo gli animi di chi viene dopo quella età, a sforzarsi con ogni studio e con ogni industria di pervenire a quello honore e a quella gloriosa reputazione, che ne' passati tutto 'l giorno altamente sente lodare. Et che questo sia il vero, lo haver Fiorenza prodotto in una medesima età, Filippo, Donato, Lorenzo, Paolo Uccello, e Masaccio eccellentissimi ciascuno nel genere suo, non solamente levò via le rozze e goffe maniere, mantenutesi fino a quel tempo, ma per le belle opere di costoro incitò ed accese tanto gli animi di chi venne poi, che l' operare in questi mestieri si è ridotto in quella grandezza et in quella perfezione che si vede ne' tempi nostri. Di che habbiamo noi nel vero obbligo grande a que' primi, che mediante le loro fatiche, ci mostrarono la vera via da camminare al grado

nostri. Di che abbiamo noi per il vero uno obligo singulare a que' primi, che mediante le loro fatiche, ci mostrarono la vera via, da caminare a'l grado supremo: et quanto a la maniera buona delle pitture, a Masaccio massimamente: per aver egli prima di ogni altro fatto scortare i piedi nel piano, et così levato quella goffezza del fare le figure in punta di piedi, usata universalmente da tutti i pittori insino a quel tempo. Et in oltre, per aver dato tanta vivezza et tanto rilievo alle sue pitture; che e' merita certamente non esserne manco riconosciuto, che se e' fusse stato inventore della arte. Conciosiache le cose fatte innanzi a lui, erano veramente dipinte et dipinture: ove le sue, a comparazione de suoi concorrenti, et di chi lo ha voluto imitare, molto più si dimostrano vive et vere, che contraffatte.

La origine di costui fu da Castello San Giovanni di Valdarno: et dicono che quivi si veggono ancora alcune figure fatte da lui nella fanciullezza. Fu persona astrattissima, et molto a caso: come quello che avendo fisso tutto l' animo et la volontà alle cose della arte sola, si curava poco di se, et manco di altrui. Et perche e' non volle pensar gia mai in maniera alcuna alle cure, o cose del Mondo, et non che altro, al vestire stesso, non costumando riscuotere i danari da' suoi

supremo. Et quanto alla maniera buona delle pitture, a Masaccio massimamente, per havere egli, come desideroso d' acquistar fama, considerato non essendo la pittura altro che un contrafar tutte le cose della natura vive, col disegno e co' colori semplicemente come ci sono prodotte da lei che colui che ciò più perfettamente consegue si può dire eccellente. La qual cosa, dico, conosciuta da Masaccio, fu cagione, che mediante un continuo studio, imparò tanto, che si può annoverare fra i primi, che per la maggior parte levassino le durezze, imperfezioni et difficultà dell' arte, et che egli desse principio alle belle attitudini, movenze, fierezze, e vivacità, ed a un certo rilievo veramente proprio e naturale. Il che infino a lui non aveva mai fatto niun pittore. E, perchè fu di ottimo giudizio, considerò che tutte le figure che non posavano nè scortavano coi piedi in sul piano, ma stavano in punta di piedi, mancavano d'ogni bontà et maniera nelle cose essenziali. E coloro che le fanno mostrano di non intender lo scorto. Et sebbene Paolo Uccello vi si era messo, et aveva fatto qualche cosa, agevolando in parte questa difficultà, Masaccio nondimeno, variando in molti modi, fece molto meglio gli scorti e per ogni sorte di veduta, che niun altro che insino allora fusse stato. E dipinse le cose sue con buona unione et morbidezza, accompagnando con le incarnazioni delle teste e degl' ignudi i colori de' panni, i quali si dilettò di fare con poche pieghe e facili, come fa il vivo e naturale. Il che è stato di grande utile agl'artefici, et ne merita essere comendato, come se ne fusse stato inventore; perchè in vero le cose fatte inanzi a lui si possono chiamar dipinte, et le sue vive, veraci, e naturali, allato a quelle state fatte dagli altri. L' origine di costui fu da castello San Giovanni di Valdarno, et dicono che quivi si veggono ancora alcune figure fatte da lui nella sua prima fanciullezza. Fu persona astrattissima e molto a caso, come quello, che avendo fisso tutto l'animo et la volontà alle cose dell' arte sola, si curava poco di sè et manco di altrui. Et perchè e' non volle pensar giamai in maniera alcuna alle cure o cose del mondo et non che altro, al vestire stesso, non costu-

debitori, se non quando era in bisogno estremo, per Tommaso che era il suo nome, fu da tutti detto Masaccio. Non già perchè e' fusse vizioso, essendo egli la bontà naturale, ma per la tanta straccurataggine. Con la quale niente dimanco era egli tanto amorevole nel fare altrui servizio et piacere, che piu oltre non può bramarsi.

Cominciò l'arte nel tempo che Masolino da Panicale lavorava nel Carmino di Fiorenza la Cappella de' Brancacci, seguitando sempre quanto e' poteva le vestigie di Filippo et di Donato, ancora che l' arte fusse diversa: et cercando continuamente nello operare, di fare le figure vivissime et con bella prontezza a la similitudine del vero. Et tanto modernamente trasse fuori de gli altri i suoi lineamenti, et il suo dipignere, che le opere sue sicuramente possono stare al paragone, con ogni disegno et colorito moderno. Fu studiosissimo nello operare, et nelle difficultà della prospettiva, artificioso et molto mirabile, come si vede in una sua istoria di figure piccole, che oggi è in casa Ridolfo del Ghirlandaio, nella quale oltra il CHRISTO che libera lo indemoniato, sono casamenti bellissimi in prospettiva, tirati in una maniera che e' dimostrano in un tempo medesimo il di dentro et il difuori: per avere egli presa la loro veduta, non in faccia, ma in su le cantonate per maggior' difficultà.

Cercò piu de gli altri Maestri, di fare gli ignudi, et gli scorti nelle figure, poco usati avanti di lui. Fu facilissimo nel far suo, et molto semplice nel panneggiare. Sono le opere sue in Fiorenza, in Santa Maria Novella, una Trinità con figure da lato sopra la cappella di Santo Ignazio, et una predella d' una tavola in Santa Maria maggiore accanto alla porta del fianco per andare a San' Giovanni, con figurine piccole de la istoria di Santa Caterina, et di San Giuliano, et una nativita di CHRISTO condotta con diligenza.

mando riscuotere i danari da' suoi debitori se non quando era in bisogno estremo, per Tommaso, che era il suo nome, fu da tutti detto Masaccio, non già perchè e' fusse vizioso, essendo egli la bontà naturale, ma per la tanta straccurataggine. Con la quale niente di manco era egli tanto amorevole nel fare altrui servizio et piacere, che più oltre non può bramarsi. Cominciò l' arte nel tempo che Masolino da Panicale lavorava nel Carmine di Fiorenza la cappella de' Brancacci, seguitando sempre quanto e' poteva le vestigie di Filippo e di Donato, ancorachè l' arte fusse diversa. Et cercando continuamente nell'operare di fare le figure vivissime et con bella prontezza alla similitudine del vero. Et tanto modernamente trasse fuori degli altri i suoi lineamenti et il suo dipignere, che l' opere sue sicuramente possono stare al paragone con ogni disegno et colorito moderno. Fu studiosissimo nell'operare, et nelle difficultà della prospettiva, artifizioso et mirabile, come si vede in una sua istoria di figure piccole, che hoggi è in casa Ridolfo del Ghirlandaio, nella quale, oltra il Cristo che libera lo indemoniato, sono casamenti bellissimi in prospettiva tirati in una maniera, che e' dimostrano in un tempo medesimo il di dentro et il di fuori, per avere egli presa la loro veduta non in faccia, ma in su le cantonate per maggior difficultà. Cercò più degli altri maestri di fare gli ignudi et gli scorti nelle figure poco usati avanti di lui. Fu facilissimo nel far suo, et è, come si è detto, molto semplice nel panneggiare. È di sua mano una tavola fatta a tempera, nella quale è una nostra Donna in grembo a santa Anna col figliuolo in collo, la quale tavola è hoggi in s. Ambruogio di Firenze nella cappella che è allato alla porta che va al parlatorio delle monache. Nella chiesa ancora di san Niccolò di là d'Arno è nel tramezzo una tavola di mano di Masaccio dipinta a tempera, nella quale oltre la nostra Donna, che vi è dall'Angelo annunziata, vi è un casamento pieno di colonne tirato in prospettiva, molto bello; perchè oltre al disegno delle linee, che è perfetto, lo fece di maniera con i colori sfuggire, che a poco a poco abagliatamente si perde di vista.

A Pisa fece nella chiesa del Carmino in una cappella del tramezo, una tavola con infinito numero di figure piccole et grandi, tanto accomodate et si bene condotte; che alcune ve ne sono, che appariscono modernissime. Nel medesimo luogo in una parete di muro, uno Apostolo molto lodato. Nel ritorno da Pisa, lavorò in Fiorenza una tavola, dentrovi un maschio et una femmina ignudi, quanto il vivo; la quale si truova oggi in casa Palla Rucellai. Appresso non sentendosi in Fiorenza a suo modo, et stimolato dalla affezzione et amore della arte; deliberò per imparare, et su-

Nel che mostrò assai d'intender la prospettiva.

Nella Badia di Firenze dipinse a fresco in un pilastro, dirimpetto a uno di quegli che reggono l' arco dell' altar maggiore, santo Ivo di Brettagna, figurandolo dentro a una nicchia, perchè i piedi scortassino alla veduta di sotto. La qual cosa, non essendo sì bene usata da altri, gli acquistò non piccola lode: e sotto il detto santo sopra un'altra cornice, gli fece intorno vedove, pupilli, e poveri, che da quel santo sono nelle loro bisogne aiutati. In santa Maria Novella anchora dipinse a fresco, sotto il tramezzo della chiesa, una Trinità che è posta sopra l' altar di s. Ignazio, e la nostra Donna et s. Giovanni Evangelista, che la mettono in mezzo, contemplando Cristo crucifisso. Dalle bande sono ginocchioni due figure, che, per quanto si può giudicare, sono ritratti di coloro che la feciono dipignere; ma si scorgono poco, essendo ricoperti da un ornamento messo d'oro. Ma quello che vi è bellissimo, oltre alle figure, è una volta a mezza botte tirata in prospettiva, e spartita in quadri pieni di rosoni che diminuiscono e scortano così bene, che pare che sia bucato quel muro. Dipinse ancora in santa Maria maggiore a canto alla porta del fianco, la quale va a san Giovanni, nella tavola d' una cappella, una nostra Donna, santa Caterina, e san Giuliano E nella predella fece alcune figure piccole della vita di santa Caterina, et san Giuliano che ammazza il padre et la madre E nel mezzo fece la natività di Giesù Christo, con quella semplicità e vivezza che era sua propria nel lavorare. Nella chiesa del Carmine di Pisa in una tavola, che è dentro a una cappella del tramezzo, è una nostra Donna col figliuolo, et a' piedi sono alcuni Angioletti che suonano, uno de' quali, suonando un liuto, porge con attenzione l' orecchio all' armonia di quel suono. Mettono in mezzo la nostra Donna san Piero, san Gio: Battista, san Giuliano, e san Niccolò, figure tutte molto pronte e vivaci. Sotto nella predella sono, di figure piccole, storie della vita di que' santi, et nel mezzo i tre Magi che offeriscono a Christo; et in questa parte sono alcuni cavalli ritratti dal vivo tanto belli, che non si può

perar' gli altri, andarsene a Roma; et così fece.

Quivi acquistata fama grandissima, lavorò al Cardinale di San Clemente nella Chiesa di San Clemente, una cappella, dove a fresco fece la Passione di CHRISTO co' ladroni in Croce: et le storie di Santa Caterina martire. Fece ancora a tempera molte tavole, che ne' travagli di Roma si son' tutte o perse, o smarrite. Successe intanto la morte di Masolino: per la quale restando imperfetta la cappella de' Brancacci, fu richiamato Masaccio a Fiorenza da Filippo di Ser Brunellesco suo amicissimo; et per mezzo di quello gli fu allogata a finire la detta cappella. Et allora fece Masaccio per pruova il San Paulo presso alle corde delle campane; solamente per mostrare il miglioramento, che egli aveva fatto nella arte. Et dimostrò veramente infinita bontà in questa pittura; conoscendosi nella testa di quel Santo, il quale è Bartolo di Angiolino Angiolini ritratto di naturale, una terribilità tanto grande: che e' pare che la sola parola manchi a questa figura. Et chi non conobbe San Paulo, guardando questo, vedrà quel dabbene della civiltà Romana: insieme con la invitta fortezza di quello animo divinissimo tutto intento alle cure della fede. Mostrò ancora in questa pittura medesima la intelligenzia di scortare le vedute di sotto in sù; che fu veramente maravigliosa; come apparisce ancor'oggi ne' piedi stessi di detto Apostolo: per una difficultà facilitata in tutto da lui, respetto a quella goffa maniera vec-

meglio desiderare; e gli huomini della corte di que' tre Re sono vestiti di varij habiti che si usavano in que' tempi. E sopra per finimento di detta tavola, sono in più quadri molti santi intorno a un Crocifisso. Credesi che la figura d' un santo in habito di vescovo, che è in quella chiesa in fresco al lato alla porta che va nel convento, sia di mano di Masaccio. Ma io tengo per fermo ch' ella sia di mano di fra Filippo suo discepolo. Tornato da Pisa lavorò in Fiorenza una tavola, dentrovi un maschio et una femmina ignudi quanto il vivo, la quale si trova hoggi in casa Palla Rucellai. Appresso, non sentendosi in Fiorenza a suo modo, et stimolato dalla affezione et amore dell' arte, deliberò, per imparare et superare gli altri, andarsene a Roma, et così fece. E quivi, acquistata fama grandissima, lavorò al cardinale di san Clemente nella chiesa di san Clemente una cappella, dove a fresco fece la passione di Cristo co' ladroni in croce, e le storie di santa Caterina martire. Fece ancora a tempera molte tavole, che ne' travagli di Roma si son tutte o perse o smarrite. Una nella chiesa di santa Maria Maggiore in una cappelletta vicina alla sagrestia, nella quale sono quattro santi tanto ben condotti, che paiono di rilievo, et nel mezzo santa Maria della Neve, et il ritratto di papa Martino di naturale, il quale con una zappa disegna i fondamenti di quella chiesa, et appresso a lui è Sigismondo II Imperatore. Considerando questa opera un giorno Michelagnolo et io, egli la lodò molto, et poi soggiunse, coloro essere stati vivi ne'tempi di Masaccio. Al quale, mentre in Roma lavoravano le facciate della chiesa di santo Janni per papa Martino, Pisanello e Gentile da Fabbriano, n' avevano allogato una parte, quando egli, havuto nuove che Cosimo de' Medici, dal qual' era molto aiutato e favorito, era stato richiamato dall' esilio, se ne tornò a Fiorenza. Dove gli fu allogato, essendo morto Masolino da Panicale che l' haveva cominciata, la cappella de' Brancacci nel Carmine, alla quale prima che mettesse mano, fece come per saggio il san Paulo che è presso alle corde delle campane, per mostrare il miglioramento che egli haveva fatto nella arte. Et dimostrò vera-

chia, che faceva (come io dissi poco di sopra) tutte le figure in punta di piedi. La qual' maniera durò fino a lui senza che altri lo correggesse, et egli solo et prima di ogni altro la ridusse a 'l buono del di d'oggi.

Accadde mentre che e' lavorava in questa opera, che è' fu consagrata la detta chiesa del Carmino da tre Vescovi; et Masaccio in memoria di ciò, di verde terra dipinse di chiaro et scuro, sopra la porta che và in convento, dentro nel chiostro, tutta la sagra come ella fù. Et vi ritrasse infinito numero di cittadini in mantello e in cappuccio, che vanno dietro a la Processione, fra i quali fece Filippo di ser Brunellesco in zoccoli, con Donato scultore, et altri suoi amici domestici. Dopo questo ritornato a 'l lavoro della cappella, seguitando le istorie di San Piero cominciate da Masolino, ne finì una parte, cio è le istoria della Cattedra, il liberare gli infermi, suscitare i morti, et il sanare gli attratti con l' ombra nello andare a 'l tempio con San Giovanni.

mente infinita bontà in questa pittura, conoscendosi nella testa di quel santo, il quale è Bartolo di Angiolino Angiolini ritratto di naturale, una terribilità tanto grande, che e' pare che la sola parola manchi a questa figura. Et chi non conobbe san Paolo, guardando questo, vedrà quel dabbene della civiltà romana insieme con la invitta fortezza di quell' animo divinissimo tutto intento alle cure della fede. Mostrò ancora in questa pittura medesima l' intelligenza di scortare le vedute di sotto in su, che fu veramente maravigliosa, come apparisce ancor hoggi ne' piedi stessi di detto Apostolo, per una difficultà facilitata in tutto da lui, rispetto a quella goffa maniera vecchia che faceva (come io dissi poco di sopra) tutte le figure in punta di piedi. La qual maniera durò sino a lui senza che altri la correggesse. Et egli solo et prima di ogni altro la ridusse al buono del dì d' hoggi. Accadde, mentre che e' lavorava in quest' opera, che e' fu consagrata la detta chiesa del Carmine. Et Masaccio, in memoria di ciò, di verde terra dipinse di chiaro e scuro, sopra la porta che va in convento dentro nel chiostro, tutta la sagra come ella fu. Et vi ritrasse infinito numero di cittadini in mantello et in cappuccio, che vanno dietro a la processione, fra i quali fece Filippo di ser Brunellesco in zoccoli, Donatello, Masolino da Panicale, stato suo maestro, Antonio Brancacci che gli fece far la cappella, Niccolò da Uzzano, Giovanni di Bicci de' Medici, Bartolomeo Valori, i quali sono anco di mano del medesimo in casa di Simon Corsi gentilhuomo fiorentino. Ritrassevi similmente Lorenzo Ridolfi che in que' tempi era ambasciadore per la republica fiorentina a Vinezia. Et non solo vi ritrasse i gentilhuomini sopradetti di naturale, ma anco la porta del convento et il portinaio con le chiavi in mano.

Questa opera veramente ha in se molta perfezione, havendo Masaccio saputo mettere tanto bene in sul piano di quella piazza a cinque et sei per fila l' ordinanza di quelle genti che vanno diminuendo con proporzione et giudizio, secondo la veduta dell' occhio, che è proprio una maraviglia; et massimamente che vi si conosce, come se fussero

Ma tra l' altre, notabilissima apparisce quella, dove San Piero per pagare il tributo, cava per commissione di CHRISTO i danari de'l ventre del pesce; perche oltra il vedersi quivi in uno Apostolo che è nello ultimo il ritratto stesso di Masaccio, fatto da lui medesimo a lo specchio, che pa'r vivo vivo, e' vi si conosce lo ardire di San Piero nella dimanda, et la attenzione de gli Apostoli, nelle varie attitudini in torno a CHRISTO: aspettando la resoluzione con gesti sì pronti, che veramente appariscon' vivi: et il San Piero massimamente, il quale nello affaticarsi a cavare i danari del' ventre del Pesce, ha la testa focosa per lo stare chinato; et molto più quando e' paga il tributo: dove si vede lo affetto del contare; et la sete di colui che risquote, che si guarda i danari in mano con grandissimo piacere. Dipinsevi ancora la resurressione del figliuolo del Re, fatta da San Piero et San Paulo: ancora che per la morte di esso Masaccio, restasse imperfetta l' opera, che fu poi finita da Filippino. Nella istoria dove San Piero battezza si stima grandemente uno ignudo che triema tra gli altri battezzati assiderando di freddo, condotto con bellissimo rilievo, et dolce maniera: il quale da gli artefici et vecchi et moderni è stato sempre tenuto in riverenza et ammirazione: per il che da infiniti disegnatori et maestri, continuamente sino a 'l di d'oggi è stata frequentata questa cappella. Nella quale sono ancora alcune teste vivissime, et tanto belle, che ben si può dire, che nessuno maestro di quella età si accostasse tanto a' moderni quanto costui. La onde le sue fatiche meritano infinitissime lodi: et massimamente per avere egli

vivi, la discrezione che egli hebbe in far quegl' huomini non tutti d' una misura, ma con una certa osservanza, che distingue quelli che son piccoli et grossi dai grandi et sottili; et tutti posano i piedi in sur un piano, scortando in fila tanto bene, che non fanno altrimenti i naturali. Dopo questo, ritornato al lavoro della cappella de' Brancacci, seguitando le storie di san Pietro cominciate da Masolino, ne finì una parte, cioè l' istoria della cattedra, il liberare gl' infermi, suscitare i morti, et il sanare gli attratti con l' ombra, nell' andare al tempio con san Giovanni. Ma tra l' altre notabilissima apparisce quella, dove san Piero, per pagare il tributo cava per commissione di Christo i danari del ventre del pesce; perchè, oltra il vedersi quivi in un Apostolo che è nell' ultimo, nel quale è il ritratto stesso di Masaccio fatto da lui medesimo allo specchio tanto bene, che par vivo vivo, vi si conosce l'ardir di san Piero nella dimanda, et l' attenzione degl'Apostoli nelle varie attitudini intorno a Christo, aspettando la resoluzione con gesti sì pronti, che veramente appariscono vivi. Et il san Piero massimamente, il quale nell' affaticarsi a cavare i danari del ventre del pesce, ha la testa focosa per lo stare chinato. Et molto più quand' e' paga il tributo, dove si vede l' affetto del contare, et la sete di colui che risquote, che si guarda i danari in mano con grandissimo piacere. Dipinsevi ancora la risurrezione del figliuolo del re fatta da san Piero et san Paolo, ancorachè per la morte d'esso Masaccio restasse imperfetta l' opera, che fu poi finita da Filippino. Nell' istoria, dove San Piero battezza, si stima grandemente un ignudo che triema tra gli altri battezzati, assiderando di freddo, condotto con bellissimo rilievo et dolce maniera, il quale dagli artefici et vecchi et moderni è stato sempre tenuto in riverenza et ammirazione; per il che da infiniti disegnatori et maestri continuamente sino al dì d'hoggi è stata frequentata questa cappella. Nella quale sono ancora alcune teste vivissime et tanto belle, che ben si può dire che nessuno maestro di quella età si accostasse tanto a moderni quanto costui. Laonde le sue fatiche meritano infinitissime lodi, et massimamente per

dato ordine nel suo magisterio, alla bella maniera de' tempi nostri. Et che questo sia il vero, tutti i piu celebrati scultori et pittori che sono stati da lui in quà esercitandosi et studiando in questa cappella, sono divenuti eccellenti et chiari, cioè fra Giovanni da Fiesole; fra Filippo; Filippino che la finì; Alesso Baldovinetti; Andrea da 'l Castagno; Andrea del Verrocchio; Domenico del Grillandaio; Sandro di Botticello, Lionardo da Vinci, Pietro Perugino, fra Bartolomeo di San Marco, Mariotto Albertinelli, et il divinissimo Michelagnolo Buonarroti. Raffaello ancora da Urbino, che di quivi trasse il principio della bella maniera sua, il Granaccio, Lorenzo di Credi, Ridolfo del Grillandaio, Andrea del Sarto, il Rosso; il Francia Bigio; Baccio Baudinelli; Alonso Spagnuolo, Iacopo da Pont' ormo, Picrino del Vaga, et Toto del Nunziata. Et insomma tutti coloro che hanno cercato imparar' quella arte; sono andati a imparar sempre a questa cappella: et a prendere i precetti et le regole del far' bene, da le figure di Masaccio. Et se io non ho nominati molti forestieri et molti fiorentini, che sono iti a studiare a detta cappella: basti che dove corrono i capi della arte, quivi ancora concorrono le membra. Ma con tutto che le cose di Masaccio, siano state sempre in cotanta riputazione: egli è non dimeno opinione, anzi pur' credenza ferma di molti che egli arebbe fatto ancora molto maggior frutto nella arte; se la Morte che di XXVI. anni ce lo rapì: non ce lo avesse tolto così per tempo. Ma, o fusse la invidia: o fusse pure che le cose buone comunemente non durano molto, e' si morì nel bel fiorire: et andossene sì di subito: che e' non mancò chi dubitasse in lui di veleno, assai piu che di altro accidente.

Dicesi che sentendo la morte sua Filippo di Ser Brunellesco, disse, Noi abbiamo fatto in Masaccio una grandissima perdita: et gli dolse infinitamente: essendosi affaticato gran pezzo in mostrargli molti termini di prospettiva et di architettura. Fu sepolto nella medesima chiesa del Carmino l' anno MCCCCXLIII. Et se bene all' ora non gli fu posto sepolcro alcuno: per essere stato poco stimato vivo:

havere egli dato ordine nel suo magisterio alla bella maniera de' tempi nostri. Et che questo sia il vero, tutti i più celebrati scultori et pittori che sono stati da lui in qua, esercitandosi e studiando in questa cappella sono divenuti eccellenti et chiari, cioè fra Giovanni da Fiesole, fra Filippo, Filippino che la finì, Alesso Baldovinetti, Andrea dal Castagno, Andrea del Verrocchio, Domenico del Grillandaio, Sandro di Botticello, Lionardo da Vinci, Pietro Perugino, fra Bartolomeo di san Marco, Mariotto Albertinelli, et il divinissimo Michelagnolo Buonarroti. Raffaello ancora da Urbino di quivi trasse il principio della bella maniera sua, il Granaccio, Lorenzo di Credi, Ridolfo del Grillandaio, Andrea del Sarto, il Rosso, il Franciabigio, Baccio Bandinelli, Alonso Spagnolo, Jacopo da Puntormo, Pierino del Vaga, et Toto del Nunziata. Et insomma tutti coloro che hanno cercato imparar quella arte, sono andati a imparar sempre a questa cappella, et apprendere i precetti et le regole del far bene dalle figure di Masaccio. Et se io non ho nominati molti forestieri et molti fiorentini, che sono iti a studiare a detta cappella, basti che dove corrono i capi dell' arte quivi ancora concorrono le membra. Ma con tutto che le cose di Masaccio siano state sempre in cotanta riputazione, egli è nondimeno opinione, anzi pur credenza ferma di molti, che egli ahrebbe fatto ancora molto maggior frutto nell'arte, se la morte, che di 26 anni ce lo rapì. non ce lo avesse tolto così per tempo. Ma o fusse l' invidia, o fusse pure che le cose buone comunemente non durano molto, e' si morì nel bel del fiorire. Et andossene sì di subito, che non mancò chi dubitasse in lui di veleno, assai più che per altro accidente.

Dicesi che, sentendo la morte sua, Filippo di ser Brunellesco, disse: Noi habbiamo fatto in Masaccio una grandissima perdita. Et gli dolse infinitamente, essendosi affaticato gran pezzo in mostrargli molti termini di prospettiva e d' architettura. Fu sotterrato nella medesima chiesa del Carmine l' anno 1443. Et sebbene alhora non gli fu posto sopra il sepolcro memoria alcuna, per essere stato

non gli è però mancato dopo la morte chi lo abbia onorato di questi Epitaffi:

MASACCIO NEL CARMINE

S' alcun' cercasse il Marmo, o 'l Nome mio;
La Chiesa e il Marmo, una cappella è il nome:
Morii, che natura ebbe invidia; come
L'arte, de'l mio Pennello, uopo et desio.

MASACCIO

Pinsi, et la mia pittura al ver fu pari;
L' atteggiai, l' avvivai, le diedi il moto,
Le diedi affetto; Insegni il Buonarroto
A tutti gli altri; et da me solo impari.

MASACCII FLORENTINI OSSA; TOTO HOC TEGVNTVR TEMPLO; QVEM NATVRA, FORTASSIS INVIDIA MOTA, NE QVANDOQVE SVPERARETVR AB ARTE :: ANNO ÆTATIS SVÆ XXVI. PROH DOLOR, INIQVISSIME RAPVIT. QVOD INOPIA FACTVM FORTE FVIT; ID HONORI SIBI VERTIT VIRTVS.

Invida cur Lachesis primo sub flore Iuventæ
Pollice discindis stamina funereo?
Hoc uno occiso innumeros occidis Apelles;
Picturæ omnis obit hoc obeunte lepos.
Hoc Sole extincto extinguuntur sydera cuncta.
Heu decus omne perit, hoc pereunte simul.

Et gli artefici piu eccellenti, conoscendo benissimo la sua virtù, gli hanno dato vanto di avere aggiunto nella pittura vivacità ne' colori; terribilità nel disegno: rilievo grandissimo nelle figure; et ordine nelle vedute de gli scorti; affermando universalmente che da Giotto in quà di tutti i vecchi maestri: Masaccio è il piu moderno che si sia visto; et che e' mostrò co 'l giudizio suo quasi che per un' testamento in cinque teste fatte da lui, a chi per lo augumento fatto nelle arti, si avesse ad avere il grado di quelle: lasciandocene in una tavola di sua mano, oggi in casa Giuliano da San Gallo in Fiorenza, i ritratti quasi vivissimi, che sono questi: GIOTTO per il principio della pittura: DONATO per la scultura: FILIPPO Brunellesco per la architettura: et PAULO UCCELLO, per gli animali, et per la prospettiva. Et tra questi, ANTONIO Manetti, per eccellentissimo matematico de' tempi suoi.

poco stimato vivo, non gli è però mancato dopho la morte chi lo habbia honorato di questi epitaffi:

D'ANIBAL CARO

Pinsi, e la mia pittura al ver fu pari;
L' atteggiai, l' avvivai, le diedi il moto,
Le diedi affetto. Insegni il Bonarroto
A tutti gli altri e da me solo impari.

DI FABIO SEGNI

Invida cur Lachesis primo sub flore iuventae
Pollice discindis stamina funereo?
Hoc uno occiso innumeros occidis Apelles:
Picturae omnis obit, ho obeunte, lepos.
Hoc sole extincto extinguntur sydera cuncta.
Heu! decus omne perit hoc pereunte simul.

MASOLINO E MASACCIO

Negli affreschi della Cappella Brancacci al Carmine, ove i due maestri lasciarono uno dei segni più caratteristici dell'arte loro, in quale relazione vi si manifestano per carattere evolutivo e in quale per attinenza di scuola? vi lavorarono insieme, o l'uno di seguito all'altro? e quali storie ciascuno di loro vi dipinse? Sono dimande che riflettono questioni ben definite dal Vasari; ma l'opinione di lui, accolta quasi unanimemente anche dagli storici e dai critici moderni per la prima questione, perchè troppo era evidente in quegli affreschi il diverso carattere evolutivo dell'arte dei due pittori, fu invece variamente impugnata rispetto alle altre questioni. E per la storia dell'arte non è di lieve importanza che anch'esse, rimaste finora incerte, non tanto per la mancata fede al Vasari, quanto per il discorde parere degli scrittori, siano in modo reciso risolute.

Per tale risoluzione, se gli affreschi del Carmine sono come il pernio, sul quale il giudizio debba aggirarsi, è d'uopo peraltro tener conto anche delle altre opere loro, che per ordine di tempo, noto o presumibile, sieno o anteriori di poco o posteriori a quegli affreschi, poichè importa ben definire il carattere generale e le qualità specifiche differenziali dell'arte dei due maestri.

Per Masolino offrono un fondamento sicuro, fra le opere certe di lui, gli affreschi che egli dipinse prima nella Cappella de' Brancacci, poi a Castiglion d'Olona. Per Masaccio, lasciando da parte i dipinti minori, tanto più che sull'autenticità di alcuni vi ha dubbio non infondato, e gli altri appartengono ai primi anni della gloriosa, pur troppo breve sua carriera nell'arte, vogliono tenersi precipuamente a calcolo gli affreschi della Cappella del Carmine e della *Trinità* in Santa Maria Novella, soli superstiti fra le opere da lui dipinte negli ultimi tempi di sua vita e, rispetto all'arte, nella sua piena maturità.

L'arte di Masolino, che quale ci appare negli affreschi del Carmine, tale ci riappare in quelli di Castiglion d'Olona senza notevoli cambiamenti nel senso evolutivo, ci si presenta senza dubbio migliorata molto non che dalla maniera tuttora vigente nelle scuole giottesche, che più si tennero tenaci alle vecchie tradizioni, anche da quella dei pittori che, appartenenti pur essi alle predette scuole, possono peraltro aversi quali più immediati suoi predecessori. E intendo dire di quei pittori, nelle cui opere, sieno o non sieno degli artefici, cui vengono attribuite, si rivela più intimo e continuo, fra Antonio Veneziano e Masolino, il nesso evolutivo della maniera giottesca nei suoi miglioramenti, dovuti di mano in

mano a sempre maggiori tentativi di emanciparsi dalle convenzioni di scuola per un ritorno all'imitazione della natura.

Nell'arte di Masolino infatti, se non è peranche, come in quella di Masaccio, lo studio accurato e tanto meno l'alta intuizione del vero nelle forme e nel sentimento, nei rispetti cioè dell'estetica e della storia, è peraltro alquanto più diretta che non fosse nei suoi predecessori l'imitazione della vita esteriore, nel carattere delle scene, nei tipi e nella foggia delle vesti dei personaggi, che rispecchiano l'ambiente sociale del tempo. Ma, chi ben consideri, nel modo di comporre le storie, nell'iconografia, negli atteggiamenti e nelle vesti dei personaggi, che per appartenere al mondo evangelico o leggendario e avere perciò il carattere di storici riflettono la vita di altri tempi, l'arte di Masolino non poco tuttora conserva della vecchia arte di maniera. La quale nondimeno, essendo nelle opere di lui, per il maggior grado conseguito verso lo studio del vero, pervenuta al culmine della sua parabola evolutiva, costituisce l'anello di congiunzione con l'arte verista, della quale nella terza decade del secolo XV fu il geniale creatore Masaccio.

Di tale marcata per quanto parziale relazione fra l'arte dei due maestri, ebbe coscienza piena il Vasari, di Masolino scrivendo che « l'opera di lui » (negli affreschi del Carmine) « fu stimata molto per la verità sua, per la osservanza di molte parti che erano totalmente fuori della maniera giottesca »; e di Masaccio che « cercò continuamente nell'operare di fare le figure vivissime e con bella prontezza alla similitudine del vero; e tanto modernamente trasse fuori degli altri i suoi lineamenti ed il suo dipingere, che l'opere sue sicuramente possono stare al paragone con ogni disegno e colorito moderno. »

E infatti nell'arte di Masaccio, quale ci appare negli affreschi della Cappella Brancacci, ultimi fra quelli che appartengono alla sua piena maturità, invano si cercherebbe un qualunque sia pur minimo nesso colle scuole giottesche. Lo studio del vero, nella sua duplice entità estetica di un'intuizione, non più mistica, ma umana dei soggetti biblici ed evangelici, e di un'imitazione, quanto libera e spontanea, altrettanto immediata ed intima della natura, come sentimento e come forma, riveste il carattere della più geniale ed alta ispirazione. Nei suoi dipinti le storie, desunte dai sacri libri, non più ci vengono effigiate, sia col tipo schematico di un'arte più o meno irrigidita nelle sue forme convenzionali e nel suo mistico sentimento, come nelle scuole giottesche, sia con una più o meno fedele, ma superficiale, puramente esteriore, riproduzione di scene della vita comune, come in Masolino, ma ci appariscono nel vero loro carattere storico, quali rivivono nella nostra immaginazione e parlano al nostro animo, leggendo quei libri. I suoi dipinti, come opere di nuova creazione, ispirate da un'alta fantasia intuitiva e animate da un profondo

senso della vita, furono una rivelazione e col loro esempio schiusero all'arte la via sicura alla perfezione, cui di poi pervenne.

Questo carattere dell'arte matura di Masaccio è evidente negli affreschi del Carmine. Nell'affresco della Trinità invece l'arte di lui ci si manifesta sotto un ben diverso, duplice aspetto. Chi ponga mente alla qualità della composizione, perfettamente simmetrica, con quella sovrapposizione ascendente di figure, motivo proveniente dall'arte ieratica, rimasto tipico per siffatti e per altri soggetti attinenti alla divinità, si accorge subito che Masaccio dal lato dell'invenzione è sempre attaccato alle vecchie tradizioni; dalle quali non si diparte gran fatto nemmeno nel carattere iconico delle sante figure nella parte superiore del dipinto; bensì nella naturalezza dell'atteggiamento e nella semplicità dell'espressione (troppo calma peraltro) della Vergine e del S. Giovanni, nello studio delle forme dal vero, massime nei panneggiamenti e negli effetti della prospettiva già vi si enunci in tutta la sua personalità artistica. Chi osservi poi i due personaggi, che gli allogarono il dipinto, inginocchiati più in basso dai lati, vedrà in essi l'impronta del più schietto realismo: sono due figure, caratteristiche del tempo, vive, parlanti. Ma se in queste Masaccio ci si rivela sotto un aspetto nuovo per l'arte, quale pittore che ritrae alla perfezione come per l'innanzi nessuno aveva mai, nemmeno per approssimazione, saputo ritrarre dal naturale; nelle figure invece della parte superiore non è peranche quell'artista ispirato, creatore, originalissimo, quale ci apparirà negli affreschi della Cappella Brancacci. E dico pensatamente *ci apparirà,* perchè, a mio giudizio, contro l'opinione di altri, per autorevole che sia, l'affresco della *Trinità* (e ne darò poi altra ragione) è anteriore non contemporaneo a quegli affreschi; nei quali Masaccio, non pittore ritrattista, ma artista poeta, che s'informa all'imitazione della natura, ma s'ispira a un'altra idealità estetica, ha espresso al vivo in epiche visioni umane il contenuto di alcune leggende bibliche ed evangeliche. Ivi anche l'imitazione del reale, come nelle figure di *Adamo* ed *Eva,* in quella nuda del *battezzato,* in alcune del *Tributo* ed altre, non è più il semplice ritrarre dal vero, ma l'intuire e il rappresentare con la vita la *psiche* umana nei suoi sentimenti e nelle sue sofferenze, fisiche e morali. Arte di creazione questa ben più elevata e assai più ardua che il *semplice ritrarre dal vero.*

E non meno che nel carattere generale sono nelle qualità speciali o più propriamente tecniche dell'arte dei due maestri, notevoli le differenze. E quanto nel definir quello in poche parole, altrettanto nell'analizzare queste fu preciso il Vasari, colla savia avvertenza di porle al confronto di quelle tradizionali nella maniera degli *artefici vecchi.* Loda egli giustamente Masolino perchè « aggiunse maestà alle figure, fece il panneggiare morbido e con belle falde di pieghe, trovò un poco meglio il girare

degli occhi » nelle teste delle sue figure, « e perchè cominciò a intender bene l'ombre ed i lumi.... fece benissimo alcuni scorti difficili...; nei volti delle femmine l'arie più dolci, ed ai giovani gli abiti più leggiadri...; ed anco tirò di prospettiva ragionevolmente.... Le pitture sue sono sfumate ed unite con tanta grazia che le carni hanno quella maggiore morbidezza che si può immaginare. Onde se avesse avuto la perfezione del disegno.... si sarebbe potuto annoverare fra i migliori: perchè sono l'opere sue condotte con buona grazia, hanno grandezza nella maniera, morbidezza ed unione nel colorito, ed assai rilievo e forza nel disegno; sebbene non è in tutte le parti perfetto. »

Ma per le qualità speciali dell'arte di Masaccio ben più alto fa sentire le sue lodi il Vasari, scrivendo che « egli diè principio alle belle attitudini, movenza, fierezza e vivacità, ed a un certo rilievo veramente proprio e naturale; il che fino a lui non aveva mai fatto niun pittore.... Fece molto meglio gli scorti, e per ogni sorta di vedute, che niun altro che infino allora fusse stato; e dipinse le cose sue con buona unione e morbidezza, accompagnando con le incarnazioni delle teste e degl'ignudi i colori dei panni, i quali si dilettò di fare con poche pieghe e facili, come fa il vero e naturale: il che è stato di grande utilità agli artefici e ne merita esser commemorato, come se ne fosse stato inventore; poichè invero le cose fatte innanzi a lui si possono chiamar dipinte, e le sue vive, veraci e naturali. »

A me basterà rilevare che il dipingere di Masolino è per la *forza* e il *rilievo,* pur lodati dal Vasari, ben lungi da quello di Masaccio. In Masolino è senza dubbio già maggiore che nei giotteschi la conoscenza del chiaroscuro e delle proporzioni, ma il disegno non troppo corretto, timida e parziale l'imitazione del vero. In Masaccio è già compiuta la conoscenza del chiaroscuro, irreprensibile la scienza delle proporzioni, portato alla massima perfezione il disegno, larga, fedele ed energica la imitazione del vero, mirabile l'accozzo della naturalezza con la semplicità. Anche negli effetti della prospettiva, in genere, massime in alcuni scorci, si vede aver Masolino conseguito un notevole miglioramento; ma in Masaccio, oltre allo studio accuratissimo di ogni genere di effetti prospettici, è già squisito il sentimento dello spazio, qualità in lui originalissima e dote precipua dell'arte pittorica. Le vesti, che avvolgendosi intorno alla persona ricadono lunghe fino ai piedi o per terra, si delineano nelle figure di Masolino in bel modo, sì, ma un po' flaccide alla maniera dei giotteschi; mentre nelle figure di Masaccio si delineano in *poche e facili pieghe,* ampie e ben disposte, vigorosamente disegnate e largamente dipinte. Il colorito in Masolino è *morbido* e *unito,* ma nei chiari di alcune tinte rispetto agli scuri va attenuandosi fino a un'eccessiva trasparenza; in Masaccio è più vibrato nei suoi toni e di un giusto

e armonioso effetto nelle tinte. E una differenza anche maggiore è fra loro nel colorito delle carni e nelle forme del nudo: è quello meno solido in Masolino, più vigorose queste in Masaccio e con effetti di tale rilievo che delle sue figure non a torto fu detto parere più che dipinte da un pittore, modellate da uno scultore. Indizio eloquente che sull'arte di lui più che le tradizioni vigenti nelle scuole di pittura, ebbero efficace e benefica influenza l'esempio della scultura, più progredita per opera precipua di Donatello, e la scienza della prospettiva alla scuola del Brunellesco, validi impulsi allo studio del vero. Ed è questa una prova indiretta che fra Masolino e Masaccio non altro ci fu che un'iniziale, ma non intima attinenza di scuola.

❦

Nonostante le evidenti non meno formali che essenziali differenze tra l'arte di Masolino e di Masaccio, gli storici e i critici, che non tennero conto dell'attribuzione fatta delle diverse storie della Cappella Brancacci ai singoli autori dal Vasari, furono tra loro affatto discordi circa la parte che i due maestri avrebbero avuta nel dipingere gli affreschi di quella Cappella.

Delle differenti opinioni, chè lungo sarebbe e superfluo alla mia tesi voler parlare di tutte partitamente, prenderò in esame quelle dei due principali storici nostri, perchè essendo in perfetta opposizione tra loro, basterà che io provi esser l'una vera e l'altra erronea, per far ragione delle rimanenti.

Il Vasari assegnò a Masolino, oltre agli Evangelisti e le storie, che aveva dipinto nella volta e, in alto, sulle pareti della Cappella, le tre storie *Adamo ed Eva sotto l'albero della scienza, La Resurrezione di Tabita, Il Risanamento dello storpio* e *San Pietro che predica.* Ed è notevole l'attribuzione di questa ultima storia a Masolino, perchè, mentre le altre storie di lui erano o aggruppate nella parte superiore o disposte di seguito nella sezione mediana della parete sinistra della Cappella, solo essa era separata in qualche maniera dalle altre e riunita a quelle di Masaccio. E di Masolino è di certo, come proverò, quella storia, che il Milanesi gli attribuisce giustamente nel *Commentario* alla *Vita di Masaccio.*

E appunto su quella storia più che sulle altre di Masolino sono stati finora discordi fra loro gli scrittori d'arte, se dovesse credersi di lui, come opinano i più, o attribuirsi a Masaccio.

All'assegnazione che il Vasari faceva delle storie del Carmine ai due maestri, nonostante che fosse confermata, in genere, da quel che ne avevano scritto l'Albertini e il Borghini e, in specie il Baldinucci, si pose in assoluta opposizione il Cavalcaselle, attribuendo a Masaccio anche le

FIRENZE. – CHIESA DEL CARMINE

(CAPPELLA BRANCACCI)

MASACCIO – IL TRIBUTO

storie di Masolino. Ammette bensì che fra quelle da lui rivendicate e le altre appartenenti senza dubbio a Masaccio esistono differenze di stile, di forma e di espressione. Ma di tali differenze si dà ragione col supporre che Masaccio siasi venuto via via rapidamente perfezionando nel-

MASOLINO. - *San Pietro che predica*

l'esecuzione del lavoro. L'ipotesi, affatto teoretica e perciò tutt'altro che persuadente, è in contradizione, come dirò poi, coll'ordine cronologico di fatti notorii.

A conferma dell'assegnazione, fatta dal Vasari, delle varie storie ai due maestri, io ebbi a indicare, alcuni anni fa [1]), un particolare carat-

[1]) *Arte e Storia,* 10 aprile 1891.

teristico, la diversa forma dei nimbi, non mai notata da nessuno prima di me, nè tenuta poi in verun conto dagli scrittori, che si sono occupati di quegli affreschi, fatta eccezione del Supino nelle sue lezioni di storia dell'arte nel R. Istituto degli Studii superiori, e del Pantini in una sua recente lettura su Masaccio.

Nella *Resurrezione di Tabita,* nel *Risanamento dello storpio* e nel *San Pietro che predica,* la figura di questo santo ci si presenta di profilo col nimbo tradizionale nelle scuole giottesche, dipinto in forma geometrica sulla parete, intorno alla testa dell'Apostolo. In tutte le storie di Masaccio le figure del Cristo e degli Apostoli, qualunque sia la loro posizione, di profilo, di tergo od alquanto obliqua, hanno sulla testa il nimbo dipinto in iscorcio.

Ora, per esempio, se le due storie della *Predica* e del *Battesimo* fossero di Masaccio, mal si capirebbe perchè delle due figure di San Pietro, ambedue di profilo, in un atteggiamento quasi identico, variato soltanto in ragione della scena, l'una fosse dalla stessa mano dipinta col nimbo geometrico e l'altra col nimbo prospettico. Nè potrebbe bastare a rendercene ragione la comoda teoria del Cavalcaselle, contro la quale stanno i seguenti fatti. Fra le opere da Masaccio dipinte prima degli affreschi della Cappella non poche ve ne erano, che vengono dallo storico Aretino molto lodate, in generale, per gli effetti della prospettiva e, in particolare, per i bellissimi scorti. È quindi verisimile che Masaccio avesse anche in quelle opere dipinto già i nimbi in iscorcio sul capo delle figure dei Santi. Ad ogni modo è certissimo che gli affreschi della Cappella furono da lui lasciati, non solo incompiuti, ma interrotti nella storia della *Resurrezione del nipote dell' imperatore.* È dunque ragionevole presumere, fino a prova in contrario, che questi furono gli ultimi affreschi da lui dipinti in Firenze; e che, essendo perciò l'affresco della *Trinità,* se non per intero, certo nella sua parte superiore, anteriore ad essi, com'era anche inducibile dai suoi caratteri, Masaccio aveva già dipinto i nimbi prospettici sulla testa dell'Eterno Padre, del Cristo, della Vergine e del San Giovanni [1]).

È vero bensì che intorno alle teste delle figure, che si presentano di faccia, come nelle storie di *San Pietro in cattedra* e di *San Pietro e San Giovanni che risanano con l'ombra gli attratti,* il nimbo si presenta in modo, che a

[1]) Ho avuto occasione di notare in un altro mio scritto che la parte inferiore dell'affresco, nella quale sono le figure dei due committenti, non fu dipinta contemporaneamente alla parte superiore, ov'è rappresentata la Trinità, e che ciò s'induceva così dalla manifesta diversità loro per carattere e per tecnica, come dal non essere uniforme l'intonaco, in cui sono le due parti dipinte. Le figure dei committenti appariscono come riportate, in modo affatto identico, in basso e ai lati dell'affresco; indizio non dubbio che esse furono dipinte più tardi sovra un nuovo intonaco.

prima giunta pare iscritto sulla parete; ma ponendo bene attenzione si vedrà come il nimbo, che in quei casi doveva di necessità avere tale conformazione, per nulla somigli a quello dei santi nelle storie di Masolino. Il nimbo è in queste sempre identico, alla foggia uniforme dei giotteschi,

MASACCIO. – *San Pietro che battezza*

mentre in quelle di Masaccio è sempre svariato, talora amplissimo, e anche quando si presenta di faccia, appare evidentemente come sospeso nell'aria dietro le teste.

Stabilito in modo indubitabile quali furono le storie dipinte da Masolino e quali da Masaccio (su quelle fatte poi a compimento della Cappella da Filippino oggi non può esservi incertezza di sorta), vediamo ora come venissero eseguite per ordine di tempo dai due maestri.

È noto che nel dipingere a buon fresco si suole procedere dall'alto al basso, a sezioni, l'una dopo l'altra, non però di necessità con successione immediata: è ovvio.

Masolino, dopo aver dipinto in alto le storie con gli Evangelisti, che a lui vengono attribuite dal Vasari, e sul tratto mediano della parete sinistra della Cappella le tre storie del *Risanamento dello storpio,* della *Resurrezione di Tabita* e dell'*Adamo ed Eva sotto l'albero della scienza,* procedè a dipingere, a destra dell'altare, la storia di *San Pietro che predica;* e finita questa, interruppe il proprio lavoro per andare in Ungheria, donde passò di poi a Castiglione d'Olona.

Ignoto è l'anno della sua partenza da Firenze, ma certo dovè essa coincidere con l'interruzione degli affreschi della Cappella. Dalla portata al Catasto del 1427 è dato peraltro arguire che non fosse troppo recente, avendovi il padre dichiarato che «Tommaso suo figliuolo sta in Ungheria», e accennato a un suo credito verso l'erede di Filippo Scolari, certo per lavori fatti a quest'ultimo nell'arte propria in quel paese. È dunque ragionevole riportare la sua partenza da Firenze per lo meno al 1425. E in quest'anno può benissimo essergli succeduto Masaccio che, avendo già dato saggio di sè nelle non poche opere anteriori a quegli affreschi, era certo fra i pittori del tempo ben meritevole gliene fosse allogata la prosecuzione. E succeduto a Masolino è probabile che prima di tutto, continuandone l'opera, dipingesse cominciando dall'alto, *San Pietro che battezza, San Pietro che distribuisce l'elemosina ai poveri* e *San Pietro e San Giovanni che risanano con l'ombra gli attratti,* insieme colle due storie del *Liberare gl'infermi* e del *suscitare i morti,* distrutte quando fu costruito l'altare. E che la seconda di tali storie sia di lui e non di Masaccio, basta a provarlo il nimbo in iscorcio. Ma anche prescindendo da esso è d'uopo riflettere che Masolino avrebbe ceduto in basso a Masaccio la parete che aveva intrapreso a dipingere in alto, per prendere a dipingere in basso la parete, sulla quale più in alto Masaccio aveva pur esso dipinto una sua storia. La quale alternativa non è ammissibile, perchè implica un fatto insussistente, che l'opera loro negli affreschi della Cappella fosse simultanea, mentre fu consecutiva, come asserì il Vasari, anche in ciò veritiero; e se ne hanno le prove in fatti indubitabili.

Ho già notato che nelle storie della Cappella l'opera di Masolino è affatto distinta da quella di Masaccio, e che le storie così dell'uno come dell'altro maestro sono anche disposte per ordine, senza interruzione, eccettuata quella del *San Pietro che predica,* solo perchè Masolino con essa interruppe il proprio lavoro, proseguito poi da Masaccio; benchè veramente anch'essa, ora disgiunta dalle altre, si riconnettesse alle storie dipinte in alto, senza distacco. E già da cosiffatto coordinamento respettivo delle storie dei due maestri sarebbe lecito indurre che nei dipinti della

parte superiore della Cappella, dal Vasari attribuiti a Masolino, Masaccio non avesse parte; e per necessaria conseguenza, data l'impossibilità che, mentre Masolino dipingeva nella volta e sulle pareti in alto, Masaccio dipingesse sulle pareti in basso, sarebbe lecito dedurne che nei primi affreschi della Cappella i due maestri non operarono insieme. Ma non volendosi prestar fede al Vasari, pur così esatto nell'attribuzione delle altre storie, e non potendosi aver la certezza se tutti quegli affreschi in alto fossero di mano di Masolino, si passi pur sopra a tale deduzione. Si dovrà peraltro ammettere che, mentre Masolino sarà venuto dipingendo le quattro sue storie superstiti sulle pareti, Masaccio, che pur non doveva essere da meno di lui nell'alacrità dell'operare, abbia dipinto per lo meno le prime sue storie sulla parete ov'è l'altare; nelle quali avrebbe già dato, non soltanto prova di una maggior valentia tecnica del maestro, o se meglio piace del compagno di lavoro, ma anche esempio dei nimbi in prospettiva. Certo un artista oramai provetto, com'era allora Masolino, può trovar difficoltà, se pur lo volesse, non dico a rivaleggiare con chi dà segno di maggiore valentia, anche soltanto a modificare, nel fondo, la propria maniera. Ma è poco naturale che Masolino, se Masaccio avesse ivi dipinto insieme con lui, non ne prendesse il nuovo modo di dipingere i nimbi, cercando di avvantaggiarsi, se non in altro, in quel miglioramento, dovuto a un'innovazione puramente tecnica di linee, che teneva all'evoluzione dell'arte più che non fosse una prerogativa dell'artefice, e segnava un progresso manifesto nello studio scientifico del vero.

È inoltre da riflettere che Masaccio aveva già, prima degli affreschi della Cappella, dipinto tutte quasi le opere ricordate dal Vasari, affatto indipendente da Masolino, dandovi prova di tale abilità che a lui fu subito allogato il proseguimento degli affreschi, non appena li lasciò quegli interrotti per la sua andata in Ungheria.

Da questi fatti indubitabili o presumibili, posti in relazione col fatto certissimo che Masolino, pure in ciò sempre identico nell'arte sua, continuò a dipingere i nimbi nella forma usata per l'innanzi anche negli affreschi di Castiglion d'Olona, è ragionevole indurre che ben poca comunanza nell'arte vi fosse tra i due maestri, mentre nè per dati storici di fatto, nè per intrinseche ragioni d'arte è possibile ammettere fra loro altro che un'*iniziale,* ma non *intima* attinenza di scuola. In quel risveglio che l'arte, nella seconda decade del secolo XV, cominciò in ogni suo ramo a risentire con una tendenza rapida verso il proprio rinnovamento, ben altre influenze da quella di un maestro non ancor libero dalle tradizioni di scuola, dovettero, come ho accennato per incidenza, esercitarsi sull'originale e precocissimo ingegno di Masaccio, dotato di un sentimento così profondo della natura. Masolino, per quanto fosse a capo dei seguaci della vecchia maniera, al confronto di un Brunellesco e di un Donatello,

per tacere di altri insigni artefici contemporanei, era, e rimase sempre, come oggi direbbesi, un *arretrato.* E anche in questo fu nel vero il Vasari, scrivendo che Masaccio « cominciò l'arte nel tempo che Masolino da Panicale lavorava nel Carmine di Fiorenza la Cappella de' Brancacci, seguitando sempre quanto e' poteva le vestigia di Filippo e di Donato, ancorchè l'arte fusse diversa. »

B. Marrai.

LA TAVOLA DI MASACCIO

ORA NELLA R. GALLERIA DI BELLE ARTI

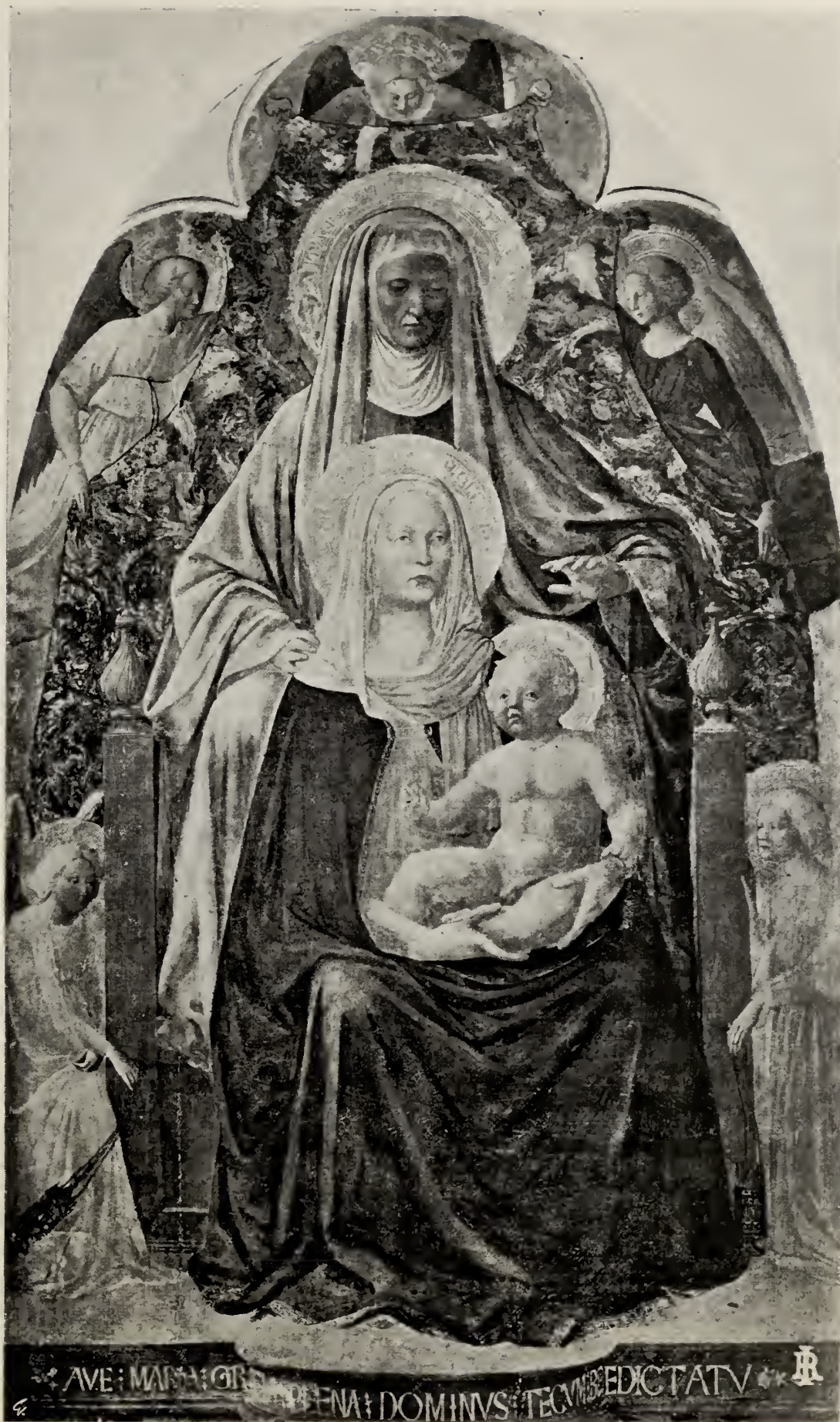
Data la perdita veramente deplorevole della tavola già nella chiesa del Carmine a Pisa, di cui non rimangono adesso che pochi frammenti, una importanza tutta speciale acquista quella della *Concezione,* conservata nella nostra Galleria delle Belle Arti, sebbene guasta dal tempo e da restauri poco fortunati.

All'inizio della vita dedicata a Masaccio, il Vasari ci fa sapere che è da attribuirsi al maestro « una tavola fatta a tempera nella quale è una Nostra Donna in grembo a Sant'Anna, col figliolo in collo; la quale tavola è oggi in Sant'Ambrogio di Firenze, nella cappella che è allato alla porta che va al parlatorio delle monache. » [1]).

I critici d'arte intenti ad accapigliarsi sulla maggiore o minore probabile autenticità dei grandi cicli pittorici attribuiti dalla tradizione a Masaccio, non si curaron troppo della nostra tempera proveniente da Sant'Ambrogio, la quale sulla fede del Vasari venne generalmente riconosciuta di Masaccio e considerata come un'opera giovanile di lui. Nè noi vogliamo impugnare l'attribuzione comune, ma solo, dopo un attento esame delle particolarità stilistiche, far notare come questa attribuzione non sia poi del tutto sicura, e come ad ogni modo si contraddicano quei critici e storici d'arte, i quali pur dando la *Concezione* a Masaccio assegnano poi a Masolino altri affreschi che colla tavola delle Belle Arti hanno la più stretta affinità.

La tavola per quanto non abbia dato luogo a critiche battagliere, è a tutti ben nota, e ciò ci dispensa dal farne descrizione minuta. La Vergine è rappresentata seduta sul gradino più basso di un trono (e non in grembo a Sant'Anna come dice il Vasari e ripete il Cavalcaselle) e regge con ambe le mani sulle ginocchia il Bambino, in atto di benedire. In-

---

[1]) *Opere di Giorgio Vasari,* a cura di Gaetano Milanesi, Vol. II, pag. 290.

La Concezione
(Galleria dell'Accademia di Belle Arti)

dossa una veste rossa e su questa un gran manto turchino ad orlatura d'oro. I capelli sono di un biondo chiaro, divisi sulla fronte e coperti in gran parte da un panno che dalla nuca le cade sulle spalle e sul petto. Dietro la Vergine sopra un gradino più elevato del medesimo trono siede Sant'Anna, vestita a guisa di monaca con bende bianche attorno al volto e al collo, tutta avvolta in un ampio manto rosso. Tiene la destra sulla spalla della Vergine e l'altra mano librata sul capo del Putto in atto di benedirlo. Il gruppo a guisa di piramide risalta su un tappeto di broccato intrecciato d'oro che tre angeli sorreggono in alto pei lembi, mentre ai lati del trono altri due angioli in atto di adorazione spargono coi turiboli profumo d'incenso. Tutte le figure sono nimbate. Sopra un gradino, proprio alla estremità inferiore della tavola sta scritto:

AVE | MARIA | GR(A)TIA | PLENA | DOMINUS | TECUM | BE(N)EDICTATU

Lo Schmarsow [1]), il quale ha dedicato al quadro dell'Accademia alcune pagine dense forse di soverchia erudizione, nota però con acume come, riguardo alle particolarità di stile, esso possa a buon dritto esser riavvicinato ai primi affreschi eseguiti dall'artista contestato della Cappella Brancacci, giacchè infatti la testa della nostra Vergine ricorda assai quel tipo ideale femmineo della Eva innanzi il peccato, mentre il volto severo di Anna, sebbene rappresentata di faccia, trova un certo riscontro nel rigido profilo di Tabita resuscitata. E si potrebbe spinger più oltre il raffronto notando nelle due composizioni una stessa gamma di colore e certe particolarità tecniche speciali, come il volger delle mani, peculiari all'arte di colui che il Vasari designa per Masolino. In una parola crediamo di non andar troppo oltre affermando che la vera paternità della tavola non si potrà stabilire se non quando si possa con sicurezza affermare chi sia l'autore del celebre affresco del Carmine, se il maestro o lo scolaro, Masolino o Masaccio.

Il Cavalcaselle, il quale a parer nostro, ha fatto una terribile confusione fra le opere dei due artisti, forse per voler restare troppo ligio al Vasari riguardo agli affreschi di S. Clemente, nota come oltre le differenze di stile e di maniera che si riscontrano paragonando i vari affreschi della Cappella Brancacci fra loro, si notino diversità non meno sensibili fra le varie parti di una singola composizione, e cita a questo proposito la *Risurrezione di Tabita,* ove nelle due figure di gentiluomini che attraversano la piazza si nota il fare di Masolino, mentre in altre parti, specialmente nella *Guarigione dello Storpio,* è un'arte e una maniera più grandiosa, più propria o affatto particolare a Masaccio [2]).

---

[1]) August Schmarsow, *Masaccio-Studien* (Kassel, 1895-99), v. libro III, pag. 43-50.

[2]) Cavalcaselle e Crowe, *Storia della Pittura in Italia,* vol. II, pag. 295.

L'osservazione del Cavalcaselle è venuta pure a noi spontanea alla mente nello studiare la tavola dell'Accademia. Anche qui abbiamo due maniere distinte, due modi di fare del tutto diversi. Nei volti della Madonna e degli angioli è una certa dolcezza di espressione, nelle vesti è un piegare più facile, tutto mostra un fare aggraziato e gentile, mentre al contrario il Putto ignudo benedicente, simile a un piccolo atleta, dalle forme piene e un po' rudi, e ancor più la figura di Anna, largamente modellata, come scultorea, fa pensare a un artista ben più robusto il quale abbia fatte sue le importanti conquiste raggiunte allora nel ramo affine della plastica.

Comunque *sub judice lis est,* e la controversia rimarrà aperta e rimarrà adito alle più svariate impressioni soggettive, finchè provvidenziali notizie non gettino luce meridiana sul quel grande problema che è la Cappella Brancacci, di cui ognuno pretende aver in mano la soluzione. Il Cavalcaselle, e citiamo l'opinione più autorevole in proposito, pur dando la tavola dell'Accademia a Masaccio sulla fede del Vasari, osserva poi che essa pei suoi caratteri artistici ha molta affinità coi lavori eseguiti da Masolino a Castiglione e da Masaccio in S. Clemente a Roma, e con questa esplicita affermazione conferma, anzi giustifica i nostri dubbi in proposito.

Fra l'arte di Masaccio e l'arte di Masolino può stabilirsi presso a poco lo stesso rapporto che corre fra quella di Raffaello e l'arte di Pietro Vannucci. Masaccio, per ricordare le giuste parole del Berenson[1]) « prit pour point de départ le point d'arrivée de Masolino », donde la difficoltà di riconoscere e dividere con taglio netto l'opera del maestro provetto da quella dello scolaro adolescente, il quale fornito di robusto e potente ingegno cominciava a muovere i primi passi.

PAOLO D'ANCONA.

I DISEGNI DI MASACCIO

Dobbiamo francamente confessare di aver trovato questo argomento assai *arido* e *scabroso,* inquantochè dei disegni che nelle principali collezioni d'Europa vengono attribuiti a *Masaccio, nessuno* può con fondata ragione, ritenersi veramente *autentico!*

Esaminando le belle riproduzioni al carbone che dei detti disegni ha

[1]) BERENSON, *Quelques peintures méconnues de Masolino da Panicale* (in *Gazette des Beaux-Arts,* anno 1902).

eseguito la Casa Braun [1]), abbiamo provato una vera delusione nel constatare come fra essi *nemmeno uno* abbia caratteristiche tali da potersi ritenere di mano del grande riformatore della pittura in Toscana.

In questa rapida rassegna seguiremo, come il più pratico, l'ordine alfabetico delle nazioni in cui si trovano i disegni, riferendoci alla numerazione del Catalogo Braun.

FRANCIA

LILLA – *Museo Wicar*

(Fotogr. Braun, dal n.° 72002 al n.° 72010)

Quasi nessuno di questi *nove* disegni crediamo possa ritenersi per originale di *Masaccio.*

Infatti, i numeri: 72002 (L'evangelista San Luca); 72004 (Tre figure panneggiate); 72009 (Quattro figure sedute); sono evidentemente di *Filippino Lippi;* anzi il primo ed il terzo sembrano studii per gli « Evangelisti » dipinti sulla vôlta della Cappella Strozzi nella chiesa di Santa Maria Novella in Firenze.

I numeri: 72003 (Una figura giacente ed altra seduta); 72006-72007 (Studi di tre nudi, tanto nel *recto,* quanto nel *verso*); 72008 (Tre figure panneggiate); rammentano, più o meno, la maniera di *Filippino* e secondo il Berenson sarebbero di mano di *David Ghirlandaio* [2]).

Il n.° 72005 (classica e caratteristica testa virile, senza barba) venne dal Müntz [3]) attribuita al *Mantegna,* dandone una buona riproduzione.

Il n.° 72010 (nudo seduto volto a sinistra) ha molta analogia con la maniera di *Piero Pollaiuolo.*

PARIGI – *Museo Nazionale del Louvre*

(Braun, n.i 62100 e 62101)

Questi due disegni rappresentanti; l'uno: « la storia del *Tributo* » della Cappella Brancacci e l'altro « i quattro piccoli specchi dei pilastri » della stessa Cappella, due riguardanti « Adamo ed Eva » (di Masaccio e Masolino) e due « San Pietro » (di Filippino), non sono che deboli copie del secolo decimottavo!

---

[1]) Cfr. *Catalogue général des reproductions inaltérables au charbon d'après le chefs-d'œuvre de la peinture dans les Musées d'Europe, les galeries et collections particulières le plus remarquables.* Maison Ad. Braun & C.ie, Paris, Rue Louis-le-grand 18, 1896.

[2]) B. BERENSON, *The Drawings of florentine painters.* London, 1903. Vol. II, pag. 44, n.° 836, 837 e 840.

[3]) E. MÜNTZ, *Histoire de l'Art pendant la Renaissance.* Paris, 1889. Vol. I, p. 152.

GERMANIA

Monaco di Baviera – *R. Gabinetto dei disegni e delle stampe*

L'unico disegno che vi si trova attribuito a *Masaccio,* non è stato riprodotto dal Braun, lo troviamo però nella splendida pubblicazione del D.r Schmidt [1]). Esso rappresenta quattro figure virili dirette a destra fra cui una in costume di frate ed una di guerriero. Purtroppo anche questo disegno, oltre essere piuttosto debole, appare persino posteriore al quattrocento!

INGHILTERRA

Londra – *British Museum*

(Braun, n.° 73030)

Rappresenta, nel *recto;* due figure, l'una panneggiata stante e l'altra nuda seduta; nel *verso* un guerriero seduto di faccia ed una figura ammantata in atto di leggere.

Secondo il nostro modo di vedere ricorderebbe molto la maniera di *Filippino,* ma il Berenson lo attribuisce a *David Ghirlandaio* [2]).

Windsor – *Biblioteca Reale*

(Braun, n.° 79145)

Fig. 4

Rappresenta uno studente fiorentino seduto, in atto di scrivere. Questo disegno potrebbe indifferentemente attribuirsi a qualcuno dei buoni maestri fiorentini probabilmente allo stesso maestro che ha disegnato la figurina nella carta degli Uffizi 120r *recto.*

ITALIA

Firenze – *R. Galleria degli Uffizi*

Braun n.° 76300. – Rappresenta un patriarca stante di faccia, facendo un gesto con la mano destra. Trovasi esposto al n.° 74 (cornice 69) sotto il nome di *Filippino.*

[1]) Dr. W. Schmidt, *Handzeichnungen alter Meister im K. Kupferstich-Kabinet zu München.* München, 1884, tavola 133.

[2]) Berenson, *Opera citata.* Vol. II, pag. 44, n.° 843.

Braun n.° 76301. – Rappresenta un *Apostolo* stante di faccia, con un libro in mano. Trovasi esposto al n.° 73 (cornice 20) sotto la vecchia attribuzione, ma ci sembra anch'esso di maniera filippinesca.

Braun n.° 7711 e 7712. – Il primo corrisponde al n.° 118F *recto* ed il secondo al *recto* del n.° 120F.

In ambedue queste carte (esposte nella cornice 20), trovasi disegnato, a penna e acquerello, uno studente fiorentino in atto di leggere e di scrivere. Le riproduzioni che se ne danno nelle figure *B* e *C*, sono quelle che si trovano nel *recto* delle due carte, le quali sono per tradizione attribuite a Masaccio.

Fig. *B*

Anche nel *verso* di ciascuna carta si trova disegnata una figura simile di studente in atto di scrivere (la figura *A* è quella che trovasi nel *verso* del n.° 118F); ma una comparazione con altri disegni della nostra raccolta indurranno con noi gli studiosi a togliere al grande pittore la paternità di queste figurine le quali per una maggior eleganza nel segno e nell'insieme e per la interpretazione del vero non scevra di qualche ricercatezza, accusano l'arte più progredita della seconda metà del secolo XV.

A qualcuno è sembrato di riconoscere in questi disegni una certa affinità con la serie di circa 50 carte della scuola di *Antonio Pollaiuolo* (esposta negli Uffizî nelle cornici dal n.° 33 al 39); evidente invece è per noi la differenza, perchè mentre quelli sono tracciati così timidamente da tradire la mano di un debole copiatore, le nostre quattro figurette all'inverso sono disegnate con un contorno così fermo e sicuro da dar loro tutta l'impronta dell'originalità.

Il sig. Sidney Colvin, nella sua interessante illustrazione: *A florentine Picture-Chronicle,* (Londra 1898) si è ingegnato di dimostrare che tanto la *serie* degli Uffizî come quella del British Museum appartengono ad un medesimo disegnatore, cioè a *Maso Finiguerra.* Se noi dovessimo esporre

in proposito la nostra modesta opinione, diremmo francamente di non esser persuasi delle conclusioni del sig. Colvin sembrandoci che ambedue le *serie* siano di *due mani diverse* e che provengano dalla bottega di Antonio Pollaiuolo.

Fra le fotografie del Braun non si trova il disegno 305 (esposto nella cornice 20). Questa figura ammantata, dall'insieme grandioso e dalle pieghe facili e sciolte, disegnata leggermente allo stile d'argento su carta tinta, con pochi e ben distribuiti lumi di biacca, viene dal Berenson assegnata al Granacci [1]).

Fig. C

Nel catalogo Braun non si trovano neppure indicate le riproduzioni di due altri disegni attribuiti a *Masaccio* ed esposti, insieme coi precedenti, nella cornice 20, cioè il n.° 75, rappresentante una figura ammantata volta a destra ed il n.° 77, giovine uomo ammantato volto a sinistra. Ambedue però ci sembrano così fiacchi da ritenerli indegni del grande Maestro.

VENEZIA – *R. Galleria*

Braun n.° 78026. – Disegno rappresentante « la consacrazione di un vescovo ». A nostro avviso l'attribuzione di questa carta a *Masaccio* è affatto arbitraria. Il suo stile e la elaborata esecuzione a bistro e biacca, senza contorni, ce la fanno ritenere per una copia tratta da un'opera del cinquecento.

P. N. FERRI.

[1]) B. BERENSON. *The drawings of the florentine painters.* Vol. II, pag. 52, n°. 941.

LA TAVOLA DI MASACCIO PEL CARMINE DI PISA

Scrive il Vasari nella prima edizione delle sue Vite: « (Masaccio) a Pisa fece nella chiesa del Carmino, in una cappella del tramezo, una tavola con infinito numero di figure piccole et grandi, tanto accomodate et sì bene condotte che alcune ve ne sono che appariscono modernissime » [1]. A questa brevissima descrizione, nell'edizione del 1568 – quando forse egli aveva avuto agio di considerare e studiare meglio il quadro nella dimora che fece in Pisa l'anno 1562 – sostituiva la seguente: « Nella Chiesa del Carmine di Pisa, in una tavola che è dentro a una cappella del tramezzo, è una nostra Donna col figliuolo ed a piedi sono alcuni Angioletti che suonano, uno de' quali, suonando un liuto, porge con attenzione l'orecchio all'armonia di quel suono. Mettono in mezzo la nostra Donna San Piero, San Giovan Battista, San Giuliano e San Niccolò; figure tutte molto pronte e vivaci. Sotto, nella predella, sono di figure piccole, storie della vita di quei santi, e nel mezzo i tre Magi che offeriscono a Christo; et in questa parte sono alcuni cavalli ritratti dal vivo, tanto belli, che non si può meglio desiderare, e gli uomini della corte di que' tre re sono vestiti di varij habiti che si usavano in que' tempi. E sopra, per finimento di detta tavola, sono in più quadri molti santi intorno a un Crucifisso » [2]. La descrizione del Vasari era la sola traccia che rimanesse di quella tavola, quando, alcuni anni or sono, il cav. Tanfani pubblicò notevolissimi documenti [3]) che oggi si ristampano in questo fascicolo. Per essi si sa che Giuliano di Colino degli Scarsi, notaro da San Giusto, avendo fatto costruire a Pippo di Giovanni da Gante una cappella nella chiesa del Carmine, ne allogò a dipingere la tavola a Masaccio. Questi la cominciò a colorire il 19 Febbraio del 1426; il 26 di Dicembre dello stesso anno riceveva in pagamento il resto degli 80 fiorini dovutigli, ma la tavola non era ancora compiuta. La cappella e l'altare di marmo dovevano terminarsi, per contratto, nel Gennaio del 1427, ed è probabile che allora anche la tavola fosse terminata e messa a posto. Quanto tempo vi durasse non lo sappiamo. Lo Schmarsow [4]) riferendosi al Da Morrona, afferma che nel 1750 la tavola non

---

[1]) *Le Vite.* Firenze, 1550, I, pag. 285-286.

[2]) *Le Vite.* Firenze, 1568, II, pag. 292.

[3]) *Donatello in Pisa.* Documenti pubblicati da L. Tanfani Centofanti. Pisa, Mariotti, 1887. Cfr. anche del medesimo le *Notizie d' artisti tratte da documenti pisani.* Pisa, 1898, pag. 177 seg.

[4]) *Masaccio-Studien.* II. Kassel, 1896, pag. 78 nota 1.

era più a suo posto. Infatti il Da Morrona ci dice: « Nella Sagrestia (del Carmine) è una tavola con tre figure; la Madonna in trono assisa, San Giovanni a destra e San Pietro dall'altro lato. Chi osserva quest'opera simmetricamente disposta all'uso de' primi luminari dell'arte vi scorge la grandiosità dello stile e caratterizza il San Pietro per una figura di sommo merito, superiormente alle altre, onde resta indeciso se tutto il dipinto una sola mano condusse. I due Angeli in alto vi furono aggiunti, come dall'innestamento dell'asse ben si rileva. Non sarà inutile di esporre a tal proposito che il Baldinucci ed il Borghini ricordano un quadro che colorì Masaccio primo ritrovatore della buona maniera per la Chiesa del Carmine di Pisa, con la Vergine, varî santi ed alcuni angeletti ai piedi in atto di suonare; e che nella predella dell'altare erano alcune storie di quei santi in piccole figure, e nel mezzo la Visitazione de' Re Magi. Accennano inoltre un santo Vescovo, dipinto presso la porta che mette in convento dallo stesso Masaccio.... ma tali dipinture or più non esistono » [1]). Il confuso ragionamento del Da Morrona e le notevoli differenze fra la tavola di Masaccio, nella descrizione del Vasari, e questa con la Vergine e due soli santi, Giovanni e Pietro, ci fanno dubitare della loro identità. E questi dubbi sono afforzati dalle seguenti parole del Titi: « Nella Sagrestia, il quadro posto ad un altare.... nel quale vi è effigiato San Pietro e San Giovanni e la Vergine santissima ed il bambino Gesù *è opera di Antonio Sogliani,* e benchè non sia una delle più belle opere che sieno uscite dai suoi delicatissimi pennelli, ciò non ostante osservandola in ogni sua parte, ha il suo pregio » [2]). Il quadro in questione è stato posto recentemente nella parete destra della Chiesa, in alto, tra il secondo e il terzo confessionale: tolti i due Angeli che vi erano stati aggiunti ha ora una forma quadrata: nel resto corrisponde perfettamente alle descrizioni del Da Morrona e del Titi, e conferma la giustezza della nostra supposizione.

Non sappiamo dunque – e poco c'importa – quando la tavola di Masaccio lasciasse il bell'altare in marmo costruito da Pippo di Giovanni. Poichè la cappella era addossata al tramezzo del coro, l'altare sarà stato disfatto quando la chiesa fu ridotta nella forma attuale. Purtroppo « dello infinito numero di figure piccole e grandi » che componevano la tavola, a noi sono pervenuti pochi frammenti. Augusto Schmarsow, il più diligente investigatore delle opere di Masaccio, enumera: il San Paolo del Museo Civico di Pisa (Sala VI, n. 27); il Sant'Andrea della collezione

---

[1]) Da Morrona, *Pisa illustrata nelle arti del disegno.* Livorno, 1812, 2ª ediz., III, pag. 278. La 1ª edizione è del 1789-1793.

[2]) *Guida per il passeggiere istruito,* ecc. Lucca, 1751, pag. 229. Cfr. R. Grassi, *Descriz. stor. e art. di Pisa.* Pisa, 1837, III, pag. 167.

del conte Lanckorónski in Vienna; quattro santi – Girolamo, un vescovo e due monaci carmelitani – posseduti da Charles Butler ed esposti nella New Gallery nell'inverno 1893-94; e finalmente l'Adorazione dei Magi, la Crocifissione di San Pietro e la Decollazione del Battista, che facevano parte della predella e nel 1880 passarono dalla Raccolta del marchese Gino Capponi nel Museo di Berlino (Num. 58 *A*, 58 *B*) [1].

Fig. 1. - *San Paolo* (Museo Civico di Pisa)

Il San Paolo di Pisa – che la *Miscellanea* è lieta di pubblicare per la prima volta (fig. 1) – pervenne al Museo Civico dall'Opera della Primaziale, alla quale fu lasciato, nel 1796, con altri quadri, dal canonico Zucchetti. Un'iscrizione del XVII secolo, scritta nel tergo della tavola, la dice: « Opus Masaccij a Castro S. Iohannis Vallis Arni, etc. » La tavoletta era di forma centinata, misura 0,51 cm. in altezza e 0,30 in larghezza, ed ha il fondo dorato. Queste particolarità, che hanno perfetto riscontro nel Sant'Andrea della collezione Lanckorónski (Schmarsow, II, tavola 10), consentono l'ipotesi che ambedue le tavolette abbiano

---

[1]) Il De Fabriczy (*Recherches nouvelles sur Donatello, Masaccio, etc.*, nella *Gazette des Beaux-Arts*, 1892, pag. 329) si dimanda se anche un San Paolo, posseduto dal Bayersdorfer, facesse parte della tavola di Pisa? Di questo San Paolo, che altri mi descrive come « una vecchia copia o un quadro tutto ridipinto » sembra sieno perdute le tracce.

la medesima provenienza. Secondo lo Schmarsow facevano parte del coronamento superiore della tavola del Carmine dove, come dice il Vasari, erano « in più quadri molti santi intorno ad un Crocifisso », mentre i quattro santi della collezione Butler, anch'essi su fondo d'oro (Schmarsow, II, tav. 11) sarebbero stati adoperati nei pilastri della cornice. Con tuttociò, solamente pei tre frammenti di Berlino abbiamo la certezza assoluta che provengano dalla predella della tavola pisana (fig. 2). E la loro

Fig. 2. - Predella della tavola di Pisa
(Museo di Berlino)

importanza aumenta pel fatto che essi – opera sicura e datata di Masaccio – sono contemporanei alla seconda serie degli affreschi della Cappella Brancacci, nella quale Masaccio dette la misura del proprio genio nel pieno sviluppo. Benchè lo Schmarsow inclini a considerare questi affreschi come eseguiti da Masaccio nell'ultimo soggiorno in Firenze, dopo la tavola di Pisa, non è probabile che in tutto il 1426 l'artista attendesse soltanto a lavorare pel notaro pisano, e se non m'inganno, le parole « et promissomi non fare altro lavoro che prima non sarà compiuto questo » scritte da Giuliano di Colino il 15 ottobre di quell'anno, fanno intendere che la lentezza del lavoro proveniva dall'occupazione soverchia. Si pensi infatti che tra il 1426 e il 1427 oltre la tavola di Pisa Masaccio eseguì gli affreschi nella Cappella Brancacci e nel Chiostro del Carmine,

e la Trinità per la chiesa di Santa Maria Novella. E che la predella Berlinese sia contemporanea alla storia del Tributo mi sembra dimostrato per l'evidente analogia dei tipi e dello stile e per la sorprendente simiglianza di alcuni particolari. Si confronti ad esempio la figura del Carnefice che si appresta a decollare il Battista con la figura del messo romano che dimanda a Cristo il tributo, e il paesaggio nello sfondo dell'Adorazione dei Magi col paesaggio in mezzo al quale Cristo pronunzia le solenni parole Evangeliche. E per la scena della Crocifissione di Pietro possiamo avere un'idea del come Masaccio avrebbe continuato i suoi affreschi, se il viaggio di Roma e la morte precoce non gliel'avessero impedito.

❦

La superiorità di queste tre tavolette sulle due del San Paolo e del Sant'Andrea come si spiega? Crowe e Cavalcaselle, a proposito del San Paolo, non esitano a dichiararlo « un lavoro che potrebbe essere stato fatto da qualche scolare e forse da Andrea di Giusto » [1]). Il Bode ed il Berenson perciò non ammettono tra le opere di Masaccio il San Paolo di Pisa [2]). Invece lo Schmarsow afferma che la tavoletta rivela « die malerische Freiheit des Meisters, der eine breite, locker um den Leib geschlagene Draperie bevorzugt, genau so wie die Apostelschaar um Christus in der Cappella Brancacci und Petrus bei der Almosenspende sie aufweisen » (II, pag. 78) e ne spiega la forte opposizione di luce ed ombra per l'altezza in cui la tavoletta doveva essere collocata, dichiarando inoltre che le diversità tra essa e la predella possono essere giustificate dalla differenza del tempo in cui furono eseguite: nei primi mesi del 1426 la prima, negli ultimi la seconda (II, pag. 81). Piuttosto che ammettere un'ipotesi così strana e improbabile – perchè la differenza di tempo non è tale che implichi una così notevole differenza di stile – (e si noti che nella fotografia la tavoletta di Pisa fa molto miglior figura che nell'originale) mi sembra si potrebbe tornare all'opinione del Cavalcaselle, opinione oggi confortata dal fatto che in realtà Andrea di Giusto aiutò il maestro in questo lavoro. A meno che il San Paolo e il Sant'Andrea non abbiano mai fatto parte della tavola del Carmine. « Due quadri di legname dipintovi uno sam Piero e uno sancto Pagholo di mano di Masaccio » sono ricordati negli Inventari Medicei [3]), e altri simili ne saranno esistiti. Il San Paolo di Pisa è su fondo dorato: la predella di Berlino

---

[1]) *Storia della pittura italiana.* II, 1883, pag. 328.

[2]) Cfr. *Cicerone,* ediz. 8ª del 1901 e Berenson, *The florentine painters of the Renaissance,* 2ª ediz., 1900.

[3]) Müntz, *Les collections de Médicis au XV^e siècle.* Paris, 1888, pag. 58.

invece no, nè probabilmente la parte centrale della tavola. Ma questo argomento – che avrebbe il suo peso – è purtroppo malsicuro. Della parte centrale della tavola sappiamo soltanto quanto ci ha descritto il Vasari. Lo Schmarsow suppose (II, pag. 85 nota 1) che Giuliano di Colino comandasse a Masaccio il quadro dopo che Gentile da Fabriano ebbe compito, nel 1425, la tavola per Castello Quaratesi: quasi sospettando che fra le due tavole fosse qualche rapporto. Allora della tavola Quaratesi non si conoscevano che i quattro santi nella Galleria degli Uffizi, oggi la parte centrale (La Vergine col Bambino) è stata ritrovata nella Università di New Haven [1]), ma in verità non aiuta molto a immaginare quale fosse la tavola di Pisa. In questa un particolare sorprende, non nuovo ma abbastanza raro nelle tavole fiorentine del tempo: quegli « angioletti che suonano, uno dei quali, sonando un liuto, porge con attenzione l' orecchio all' armonia di quel suono ». Nel volume « Florentiner Bildhauer der Renaissance » Guglielmo Bode [2]) riproduce uno stucco del South Kensington Museum, che attribuisce a Donatello e che rappresenta la Vergine col putto in braccio seduta su un trono sotto la profonda vòlta di un porticato; ai lati della Vergine sono in atto di adorazione due santi, e sui gradini del portico due angioli che suonano e che rispondono mirabilmente, per l'attitudine, agli angioletti descritti dal Vasari. Dello stesso stucco esiste una replica, posseduta dal dr. W. Weisbach di Berlino; in essa invece dei santi compaiono altri due angioli, ed è quella che, grazie alla cortesia del Bode, pubblichiamo (fig. 3). L'architettura del fondo, che in certo modo ricorda quella della Trinità in Santa Maria Novella, la figura del Bambino dalle forme massicce e paffute, come nell'Adorazione dei

Fig. 3. – *La Vergine in trono con angioli*
(Berlino – Proprietà Weisback)

---

[1]) Riprodotta anche da A. Venturi nella nuova edizione delle *Vite di Gentile da Fabriano e del Pisanello*. Firenze 1896.

[2]) Berlin, 1902, pag. 101; la riproduzione a pag. 102.

Magi di Berlino, la corrispondenza fra questi stucchi e la descrizione Vasariana, finalmente il fatto che nel 1426 Donatello era in Pisa e frequentava Masaccio e gli serviva di intermediario e di testimone nei pagamenti – sono questi elementi sufficienti a legittimare l'ipotesi che si presenta spontanea: che cioè esista una qualche relazione tra gli stucchi donateschi e la parte centrale della tavola di Masaccio? L'ipotesi è troppo seducente perchè tocchi confutarla a chi l'ha presentata. In ogni caso, i documenti pisani ci rivelano l'intimità del più grande scultore della prima Rinascita con Masaccio; le relazioni di questo col Brunelleschi erano già note per più testimonianze.

GIOVANNI POGGI.

DOCUMENTI

Maso dipintore soprascritto àne avuto da me in contanti in bottegha mia fiorini diecie, cioè lire 40 di grossi, presenti dicto maestro Antone priore, et frate Bartholomeo d'Ulivieri, soprascritto, et Taddeo di Tomazo ferrovecchio di Pisa, a dì 20 di ferraio soprascritto (st. com. 1426) — f. x. Àli confessati per carta.

Àne avuto Mazo soprascritto da me in contanti fiorini quindici di lire 4 quactro a grossi ciaschuno, sonno in tucto lire 60; ebbeli da me in boteglia mia presenti maestro Antone priore del Carmino et frate Bartholomeo da Firenze sopriore, et carta ne fe' ser Piero notaro soprascritto a dì 23 di marzo 1426 — f. xv. La carta rogò ser Piero soprascritto sotto la loggia coperta in capo alla piaza di S. Bastiano, presenti dicto priore et frate Bartholomeo soprascritto, a dì soprascritto.

Àne avuto Mazo soprascritto da me contanti fiorini diecie in grossi in boteglia mia, li quali di presente pagò a maestro Donatello marmoraio da Firenze. Carta n'appare per ser Piero notaro soprascritto a dì 24 di luglio 1427 (st. com. 1426) — f. x.

Àne avuto maestro Mazo soprascritto da me fiorini vinticinque d'oro, et promissomi non fare altro lavoro che prima sarà compiuto questo, et facto me n'à carta, et per lui furono pagatori Victorio vocato Iohanni suo fratello, et maestro Leonardo picchiapietre di Vitale di Pardino da Pietrasanta habitante in Pisa, ciaschuno in solido alla pena di fiorini 100, rogata per ser Piero soprascritto a dì xv d'ottobre 1427 (st. com. 1426) — f. 25.

Àne avuto Mazo soprascritto da me contanti lire tre in via al cantone della torre de' Leuli, che li diè a uno sarto che disse li avea facto uno giubbarello, a dì 9 di novembre 1427 (st. com. 1426) — l. 3.

Àne avuto Mazo soprascritto da me contanti in boteghа mia presente maestro Donatello picchiapietre, fiorini uno, cio' lire 4, che li diè a uno suo garsone quini presente, a dì 18 di dicembre 1427 (st. com. 1426) — l. 4.

Àne avuto Andrea di Iusto da Firenze suo garzone per sua commissione grossi 30 a dì 24 di dicembre 1427 (st. com. 1426) — l. 8 s. 5.

Àne avuto dicto Mazo da me contanti fiorini xvj, soldi xv pagaili a llui nel capitolo del Carmino di Pisa presenti maestro Antone priore del Carmino soprascritto, et ser Piero di ser Benenato notaro soprascritto, et Prinzivalle di Lorenzo d'Arrigho di ser Locto orafo, et Taddeo di Tomazo ferrovecchio citadini pisani, et ser Piero soprascritto fu rogato come lui ebbe dicta partita di fior. 16, sol. 15 per compimento di dicti fior. 80, riserbandomi ragione contra di lui che la taula mi debbia consegnare compiuto (*sic*) a loda di dicto maestro Antone, questo dì 26 di dicembre 1427 (st. com. 1426) — f. 16 s. 15.

(R. Archivio di Stato in Pisa. *Archivio dell' Opera del Duomo.* — Archivi privati, Vacchetta di dare e avere di Giuliano da S. Giusto, c. 183).

A complemento delle notizie che noi pubblichiamo dal volume (*Notizie di artisti tratte dai documenti pisani*) del cav. Tanfani Centofanti, aggiungiamo le seguenti ch'egli ci ha voluto cortesemente comunicare:

« La mia chappella nella dicta chieza (*del Carmine di Pisa*) fè maestro Pippo figliuolo di maestro Iohanni di Gante picchiapietre di Pisa. Cominciosi a dì 29 di novembre 1426 (st. com. 1425): gostomi circa di fiorini centoquaranta.

. . . .

« La taula dell' altare cioè di legname fè maestro Antone di Biagio da Siena della cappella di Santa Christina: gostomi fiorini diciotto.

« Maestro Mazo dipintore di Giovanni da Firenze del popolo di San Michele bisdomini la dipinse: cominciolla a dì 19 di ferraio 1426: gostò fiorini *octanta.* »

(R. Archivio di Stato in Pisa. — *Archivio dell'Opera del Duomo,* Archivi privati, Possessioni e debitori e creditori di Giuliano da S. Giusto, c. 200t).

L. Tanfani-Centofanti.

MESSER FELICE BRANCACCI

Commemorando e glorificando Masaccio non sarebbe giusto dimenticare affatto chi dette a lui l'incarico di ornare con pitture la cappella della nostra chiesa del Carmine, divenuta poi scuola de' maggiori artisti, chi per tal guisa gli aperse la via a manifestare la maravigliosa potenza del suo ingegno.

Sebbene Giorgio Vasari asserisca che la cappella fu fatta dipingere da Antonio Brancacci, è certo che ciò non può essere, perchè Antonio era già morto nel principio del Quattrocento. Può quindi ritenersi, come scrisse Gaetano Milanesi commentatore ed annotatore del Vasari, che invece il benemerito cittadino cui si debbono le pitture (ancorchè disgraziatamente manchi o rimanga ignoto il documento di allogazione) sia stato Felice di Michele Brancacci, uomo autorevole e facoltoso nel tempo appunto, nel quale Masaccio fiorì e lavorò.

A Felice infatti apparteneva allora quella cappella con sepoltura annessa, come era appartenuta a' suoi antenati diretti; tanto è vero che nel suo testamento del 26 giugno 1422, fatto nella Badia di Firenze, ai rogiti del notaro ser Filippo di Cristofano, Felice lasciò al figliuolo Michele e ad altri Brancacci consorti il patronato ed ogni diritto e ragione « in cappella « dicti testatoris et eius precessorum, existenti in ecclesia Sancte Marie « *del Carmino* ».

Masaccio proseguì dunque per volontà e per conto di messer Felice le pitture della cappella iniziate già da Masolino da Panicale, ma non potè compierle, essendo morto nel 1428. L'esilio e le sventure del Brancacci fecero sì che la cappella restasse assai tempo abbandonata; e solo molto più tardi le belle pitture, per commissione dei frati carmelitani, furono finite da Filippino Lippi.

Messer Felice Brancacci era molto stimato pel suo senno e per la sua esperienza nelle cose pubbliche, e più volte dal 1418 al '33 sostenne uffici ed ambascerie importanti. La più degna di essere fra tali ambascerie ricordata è quella del 1422 al Soldano di Babilonia o d'Egitto: il Brancacci si recò ad Alessandria ed al Cairo coll'altro ambasciatore messer Carlo Federighi dottor di legge. I due, per istruzione loro data e deliberata dalla Repubblica il 14 giugno 1422, erano incaricati di trattare col Soldano per assicurare, estendere e facilitare il traffico de' mercanti fiorentini in quelle regioni.

Il Brancacci, e ne merita somma lode, in un suo diario, che modestamente intitolò *quadernuccio*, tenne preciso e particolareggiato ricordo del viaggio e dimora in Oriente dal 30 giugno, giorno della partenza, fino al ritorno in patria. Il diario, che fu pubblicato nel 1881 nell'*Archivio storico italiano* dall'egregio Dante Catellacci, è un documento molto curioso e ricco di notizie, ed una vivace pittura di luoghi e di costumi. Il Brancacci aggiunse la nota diligente di tutte le spese fatte.

Gli ambasciatori portarono in dono al Soldano preziosi drappi, due forzieri « bene lavorati e gentilmente storiati » secondo l'uso di Firenze, ed altre cose: fecero pure doni durante il viaggio ed ai personaggi principali della corte del Soldano, per attestare la magnificenza e generosità del nostro Comune. Ed è perciò naturale che fossero bene accolti al Cairo dal Soldano, e che potessero senza difficoltà concludere con lui patti onorevoli per la Repubblica ed utili pel commercio fiorentino. Michele Amari pubblicò nel 1863 cinque documenti relativi all'ambasceria del Brancacci e del Federighi; e possono vedersi nel volume dei « Diplomi arabi » dell'Archivio di Firenze editi dal dotto uomo.

❦

Dalle *portate* al Catasto dell'anno 1427 (Quartiere S. Spirito, gonfalone Drago) apprendiamo che Felice Brancacci era mercatante e setaiuolo, e che possedeva parecchi beni, fra i quali terre e poderi nel popolo di San Cresci a Campi, dove oltre una *casa da signore* per uso di villa. aveva anche *uno palagio in grande parte disfatto con orto.* E qui voglio ricordare che da quel contado ebbe origine la famiglia Brancacci: canta infatti il Verino che dal paesello di Brozzi « deduxit soboles Brancaccia sedes ».

Altre notizie ci porge il già rammentato testamento del 1422. Case con corte, pozzo, ed orto possedè il Brancacci in Borgo San Frediano, e probabilmente quivi abitava perchè era di quel popolo. Una di queste case vendè poi nel maggio del 1423 a Iacopo del fu Cristofano pittore del popolo di S. Maria a Verzaia, ed un'altra nel successivo luglio a Bencivenni tessitore di drappi.

Che fosse uomo religioso e caritatevole ci assicura un suo annuo legato di grano e vino alle suore domenicane chiamate « le donne di frate Manfredi, di nuovo venute a Firenze delle parti di Lombardia », purchè stassero nella città o nel suburbio: ciò mostra che il Brancacci le reputava degne di essere favorite e protette pel bene che potevano fare.

Messer Felice, già quarantacinquenne nel 1427, ebbe due mogli: Ginevra di Filippo Arrighi sposata il 26 novembre 1413, la quale portò la cospicua dote di 1500 fiorini d'oro e che nel '27 vivea sempre, e Lena figliuola del celebre Palla Strozzi e vedova di Neri Acciaioli. Ebbe un

figlio, Michele, e di esso non trovo notizie, ed alcune figliuole: infatti, oltre una Gostanza rimasta nubile o morta presto, Maria fu sposata nel 1452 a Belfredello Strinati Alfieri, Agnoletta nel '59 a Paolo Strozzi, Contessa nel '71 a Baldassarre Buondelmonti. Ciò asseriscono gli spogli genealogici di Giovan Battista Dei. Queste poverette, ancorchè nobilmente maritate e circondate dall'affetto delle loro nuove famiglie, debbono esser vissute nella mestizia col pensiero continuo del padre esule e sventurato.

❦

E davvero Felice Brancacci meritava sorte migliore di quella che ebbe; le vicende politiche, non so con quanta sua colpa, gli furono duramente avverse. Nel gennaio del 1434 *stile fiorentino* dalla Balia, che aveva richiamato in patria Cosimo de' Medici, fu condannato; ai 28 marzo 1435 confinato a Capodistria per dieci anni, con obbligo di dare mallevadoria di fiorini 800 per l'osservanza; ed agli 8 luglio *chiarito* ribelle. Egli però, più che della malevolenza di Cosimo tornato in auge e gonfalonier di Giustizia, fu vittima degli avvenimenti. Due sue lettere a Cosimo stesso, finora sconosciute ed esistenti nel carteggio mediceo, una scritta da Siena e l'altra da Urbino in quella epoca, ci mostrano che il potente Medici non gli era stato tanto nemico e che il nostro, chiamandolo benefattore, ricordandosi suo fedele e partigiano, non peritandosi a raccontargli le sue molte miserie ed a rivelargli in segreto ciò che faceva e dove si refugiava, ne sperava sempre e con fiducia benigno soccorso.

Nel 1458 il Brancacci come complice della congiura di Girolamo Machiavelli fu nuovamente inquisito e dichiarato ribelle, già vecchio, non ebbe più speranza di rivedere Firenze, e la sua famiglia andò derelitta e dispersa.

Dopo le accennate condanne e la confisca dei beni il nome del Brancacci sparisce dai Catasti. Nel 1442 la moglie dell'esule, Lena Strozzi, vive sola, e nella dichiarazione agli Officiali del Catasto e della Gravezza non denunzia che i denari della propria dote depositati sul Monte. Ecco le sue precise parole: « Per me monna Lena donna di Felice Brancacci « si dà la mia iscritta di que' danari ch'io one in sul Monte della mia « dotta, di quella somma e quantità che sono e che voi chiarirete essere, « e la gravezza che v'è su ». La infelice donna, adempiendo il suo dovere di cittadina, non volle aggiungere querimonie sulle proprie disgrazie, come molti solevano fare per commovere gli Officiali: chiusa nel suo dolore, sdegnò umiliarsi. Essa aveva il sangue degli Strozzi e sentiva la sua dignità.

Carlo Carnesecchi.

EPIGRAMMI SU MASACCIO

Al prof. I. B. Supino.

Caro signore ed amico,

Ella sa che dobbiamo a quell'elegante cultore delle arti che fu Annibal Caro un buon epigramma su Masaccio:

Pinsi, e la mia pittura al ver fu pari;
L'atteggiai, l'avvivai, le diedi il moto,
Le diedi affetto. Insegni il Bonarroto
A tutti gli altri, e da me solo impari.

Non apparve nella prima edizione delle *Vite* (1550); bensì in quella del 1568, dove prese il luogo di quell'altro epigramma anonimo:

Se alcun cercasse il marmo o il nome mio;
La chiesa è il marmo, una cappella è il nome.
Morii, chè Natura ebbe invidia, come
L'Arte del mio pennello uopo e desio.

E quei versi, sebbene non accolti (curioso a dirsi) tra le Rime del Caro che Ugo Antonio Amico mise insieme per l'edizione delle Opere di lui cominciata a stampare a Firenze dal Le Monnier nel 1864, sono assai noti. Se lo meritano. Racchiudono in breve il giudizio tradizionale, e vero, sul meritò precipuo di Masaccio, che consistè nel ritorno alla rappresentazione della figura osservata nella realtà dei moti espressivi; accennano alla gloria dell'essere egli stato il capostipite della famiglia onde doveva poi uscire e sorgere Michelangelo. Ma hanno anche un'altra ragione di curiosità: credo infatti che si possa supporre senza audacia, averli il Caro scritti per preghiera del Vasari medesimo, non troppo contento, e a ragione, della quartina da lui pubblicata nella prima edizione delle *Vite;* per quanto non gli dovesse in essa dispiacere l'allusione alla Cappella Brancacci, di cui aveva scritto: « tutti i più celebrati scultori e pittori che sono stati da lui in qua, esercitandosi e studiando in questa cappella, sono divenuti eccellenti e chiari », e nell'elenco di costoro aveva posto « il divinissimo Michelagnolo Buonarroti ».

Il Caro, che fin da giovane bazzicò tra gli artisti, e porse a più d'uno tra loro le invenzioni da pingere o scolpire, fu parente di Ascanio Condivi, scolaro e biografo di Michelangelo; e giova rammentare che questi, per testimonianza del Condivi, si affezionò a M. Annibale così da dolersi

di non averlo praticato prima perchè lo trovava molto a suo gusto. D'altra parte ebbe esso il Caro grande familiarità col Vasari; lo esortò alle *Vite;* se ne vide da lui sottoposta al proprio giudizio buona parte, prima che uscissero in luce; e gli dette consigli sapienti per lo stile da ritoccare.

Si può dunque concludere che il Vasari stesso gli commise l'epigramma nuovo, o che egli, quando lesse nella prima edizione delle *Vite* quei versi, pensò che era agevole farne dei migliori, e inviò all'amico i suoi che questi si affrettò a sostituire agli altri. E per giunta importa non poco veder confermato ciò che dice il Vasari, dello studio posto da Michelangelo nella cappella Brancacci, da quello che ne tocca il Caro quando di sì fatto studio fa il pernio della lode a Masaccio; perchè vi si sente un'eco dei colloquii avuti dal leggiadro scrittore col grandissimo pittore della Sistina.

Un altro epigramma, ed è in latino, riferiscono le *Vite* nella stampa del 1568 là dove la prima stampa dava una mediocre epigrafe latina. È di Fabio Segni.

> *Invida cur, Lachesis, primo sub flore iuventae*
> *Pollice discindis stamina funereo?*
> *Hoc uno occiso, innumeros occidis Apelles:*
> *Picturae omnis obiit, hoc obeunte, lepos.*
> *Hoc sole extincto, extinguuntur sydera cuncta.*
> *Heu! decus omne perit, hoc pereunte, simul.*

Chiacchiera ornata, nè più nè meglio, dove perfino è errato, con quell'encomio antonomastico *lepos picturae,* il carattere essenziale di Masaccio, e dove si rimpiange perfino, dall'epigrafe latina e dall'epigramma anonimo preesistenti nelle *Vite,* il concettuzzo dei soliti, aver la Natura forse ucciso il pittore per l'invidia che ebbe d'essere superata dall'Arte!

Nondimeno anche i distici di Fabio Segni possono dirci alcun che di non inutile, se noi ci curiamo, non tanto dell'epigramma, sebbene il buon Baldinucci, nel riferirlo, lo sentenziasse bellissimo, quanto dell'autore, di cui nessuno si è occupato a proposito del Vasari.

Fabio Segni, nato a Firenze nel 1502 (di famiglia diversa da quella di Bernardo), fu un letteratone del genere che allora usava, così da poter essere Console, per alcun tempo, dell'Accademia Fiorentina: valente latinista, tanto da averne lodi, per qualche suo componimento in versi, anche da Pier Vettori; e rimatore in volgare; enciclopedico di dottrina. Gli diresse un sonetto il Varchi, che anche al Caro e al Vasari ne mandava: gli diresse giocosi capitoli Matteo Franzesi. E in uno di questi si legge che egli, come si occupava di anticaglie,

> Teste, Torsi, Cammei, Grottesche e Pili,
> Bronzi, Vasi, Frammenti e Cianfrusaglie,

così del pari sapeva ragionare d'architettura e di linee e di prospettive. Era dunque un archeologo che aveva amore e gusto per le arti. Infatti nelle raccolte di poesie che nel 1564 uscirono in compianto e in esaltazione di Michelangelo, si trovano versi suoi.

Ed ecco in relazione diretta il Vasari con lui, come ci mostra l'epigramma sostituito nella stampa del 1568 all'epigrafe. Sarà dunque da studiare, quando davvero si vogliano ricercare e coordinare le fonti delle *Vite,* anche ciò che potè confluirvi dall'erudizione del Segni.

Ella, caro signore ed amico, si attendeva certamente ben altro che queste magre notiziole e osservazioni; ma, mentre non mi era nè piacevole nè lecito mancarle di parola, ho dovuto contentarmi, all'ultimo momento, di quello che già avevo notato leggendo il Vasari, senza potermi accingere a nuove e vere e proprie ricerche. Le mando, comunque sia, questo poco, che è quasi nulla, almeno per mostrarle la buona volontà e avere occasione di confermarmi con molta stima e con affetto

Firenze, 16 ottobre 1903.

Suo devotissimo

GUIDO MAZZONI.

PER LA BIOGRAFIA DI MASACCIO

« Mi disse lo Scheggia suo fratello che nacque nel 1401, el dì di Santo Tomaso apostolo, che è a dì 21 di dicembre ». A questa testimonianza sincrona del Manetti sembra difficile negar fede. D'altra parte se Cristoforo Landino nel 1481 scrive « morì d'anni ventisei » e il Manetti stesso « morì d'età di anni 27 in circa » bisognerà credere che Masaccio sia morto nel 1427-1428. Nel luglio del 1427 era a Firenze, come resulta dalla portata al Catasto che pubblichiamo. Nella portata del 1429, in nome di Tommaso e Giovanni di ser Giovanni da Castel San Giovanni, Masaccio è ricordato come « d'anni 25 » ma in margine è scritto « Dicesi è morto a Roma ». Così nella portata del 1430 di Niccolò di ser Lapo (Quartiere S. Croce. Gonfalone Ruote): « Rede di Tommaso di ser Giovanni dipintore den dare lire sessanta otto. Questo Tommaso morì a Roma: non so se mai n'arò alcuna cosa, poichè dice il fratello non essere rede. » — Come è noto il 7 gennaio del 1422 (e non 1421) Masaccio si matricolava nell'Arte dei Medici e Speziali. « Masus s. Iohannis Simonis pictor populi s. Nicholai de Florentia volens venire ad magistratum dicte Artis et poni et describi in matricula dicte Artis.... promisit etc.juravit etc.... » (Archivio di Stato, Arte dei Medici e Speziali. Libro Nero di Matri-

cole 1409-1444, c. 137ʳ). — Nei Capitoli e Ordinamenti della Compagnia di San Luca (Ibid., Accademia del Disegno, 1) « Maso di Giovanni da Castello San Giovanni » è ricordato, ma senza l'anno dell'iscrizione, mentre suo fratello « Giovanni da Castelo S. Giovanni Schegia » è iscritto nel MCCCCXXX.

Denunzia de' beni di Tommaso di S. Giovanni detto Masaccio e di Giovanni suo fratello, agli Uffiziali del Catasto. Dell'anno 1427. (*Archivio di Stato in Firenze. Portate al Catasto del 1427, Quartiere di S. Croce, piviere di Carriglia, Castel S. Giovanni.* Numero verde 114 e 294ʳ).

Dinanzi avvoi signiori uficiali del chatasto di firenze e chontado e distretto, qui faccio tutti nostri beni e sustanze mobili e immobili di noi tommaso e giovanni di ser giovanni da castel sangiovanni valdarno di sopra abitanti in Firenze. Abbiamo d'extimo soldi sei.

Siamo in famiglia noi due chonnostra madre, la quale è d'età d'anni quarantacinque: io tomaso sopadetto sono d'età d'anni venticinque, e giovanni mio fratello sopradetto è d'età d'anni venti.

Stiamo innuna casa d'andrea macigni, della quale paghiamo l'anno di pigione fiorini dieci, che da primo via, da sechondo il detto Andrea, datterzo l'arcivescovo di Firenze, da quarto il detto andrea.

Tengo io tommaso parte d'una bottega della badia di firenze, della quale pago l'anno fiorini 2: che da primo via da sechondo da terzo da quarto la detta badia.

Sono debitore di nicholo di ser lapo dipintore di lire 102 e soldi 14.

Siamo debitori di piero battiloro di fiorini 6 o circha.

Siamo debitori di lorenzo adimari e de' chonpagni ff. 3.

Siamo debitori al presto de' lioni e quello della vacha per pegni v'abbiamo posti in più volte, di fiorini 4.

Siamo debitori d'andre di giusto il quale stette cho meco tomaso sopradetto, di suo salare fior. 6.

Nostra madre de' avere fior. 100 per la sua dota, quaranta da mone d'andreuccio da chastel san giovanni, e sessanta dalle rede di tedescho da chastel sangiovanni, il quale fu suo sechondo marito.

Nostra madre sopradetta dee avere dalle rede del sopradetto tedesco il frutto d'una vignia posta nella piscina nella corte di chastel sangiovanni e habitazione d'una chasa posta in detto chastelsangiovanni per un lascio fatto dal sopradetto tedesco, nonne schriviamo la rendita dela vigna ne chofini perchè no gli sappiamo, nè nonn'à nostra madre alchuna rendita della detta vigna, nè abita nella detta chasa.

(Gaye, I, 115-117, n.° XXXVII e *Pini-Milanesi.* Scrittura di artisti italiani I, 14).

I. B. Supino, *Direttore-responsabile*

Fig. 1

LA PIEVE DI SAN QUIRICO IN OSENNA

Sull'alto di quel crinale di poggi, che divide la vallecola dell'Asso dalla più ampia valle dell'Orcia, è situato, a 45 chilometri da Siena, il paese di San Quirico d'Orcia, del quale troviamo menzione nelle antiche carte fino dal secolo VIII, col nome ormai storico di San Quirico in Osenna (fig. 1). Posto sulla via Romana (l'antica *via francigena*), che da Siena conduce a Roma, San Quirico ebbe notevole importanza nei tempi medievali: fece parte dapprima del dominio dei signori dell'Ardenga, poi conti di Tintinnano, vassalli di quei potentissimi Aldobrandeschi, conti palatini, dei quali fu detto che avesser tanti castelli quanti erano i giorni dell'anno: fu sede di vicarî imperiali e poi compreso nel territorio della gloriosa repubblica senese. Da allora in poi la storia di San Quirico è collegata con quella degli altri castelli della Valdorcia soggetti a Siena, recentemente con molta erudizione ricostruita e narrata dal Verdiani Bandi [1]).

La pieve di San Quirico in Osenna fu una delle diciotto parrocchie del territorio senese delle quali si contesero lungamente, a varie riprese, la

---

[1]) VERDIANI BANDI ARNALDO, *Bullettino Senese di Storia patria.* Volumi IV, V, VII, VIII, IX e X.

Vedasi anche REPETTI, *Dizionario Geografico-Storico, ecc.*, Vol. V, pag. 112, all'articolo « San Quirico in Val d'Orcia ».

giurisdizione i vescovi di Arezzo e di Siena, dall'anno 712 al tempo del Re Liutprando, sino alla fine del secolo XIII. Rimasta però sempre soggetta alla diocesi aretina, la pieve di San Quirico fu inclusa, nel 1462, da Pio II nella nuova diocesi di Pienza da lui creata, finchè Clemente XIV, nel 1772, la sottopose ai vescovi di Montalcino [1]).

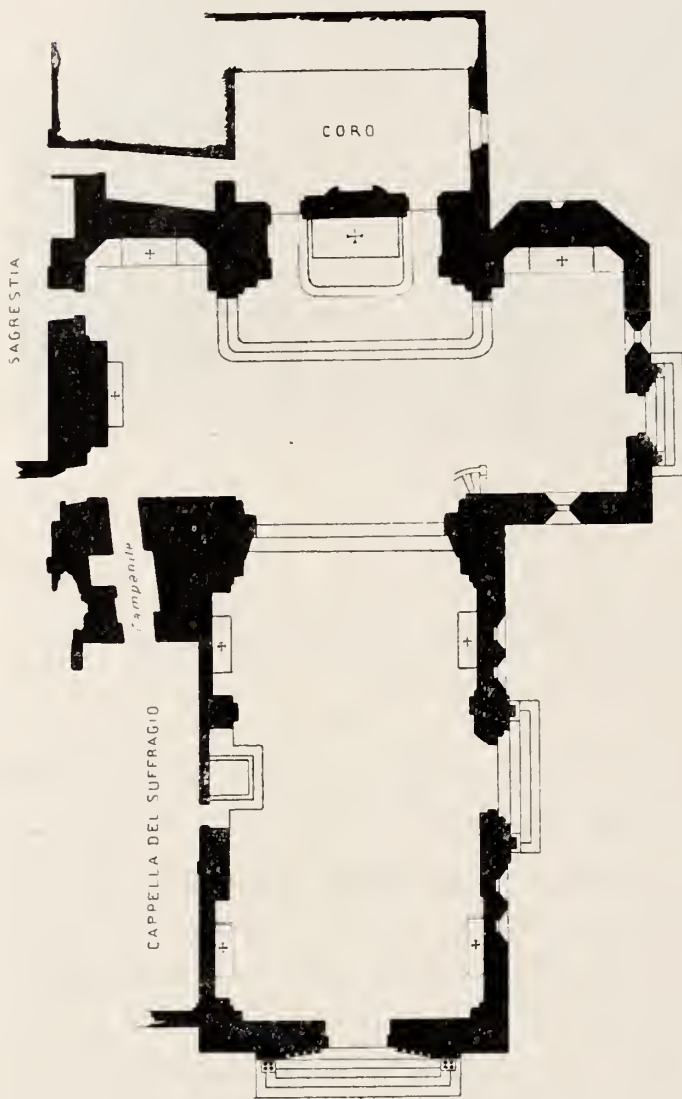



Fig. 2. - Pianta della Pieve
3 millimetri a metro

Peraltro la chiesa oggi esistente in San Quirico non è certo quella primitiva di cui si parla nei documenti del secolo VIII, e ciò è mostrato ad evidenza da un semplice sguardo alla sua architettura. Non essendovi però memorie sincrone sulla costruzione della pieve attuale, non possiamo valerci, per assegnare l'epoca lor propria alle sue singole parti, che delle indicazioni che ci fornisce l'esame archeologico dell'edifizio. Esso è certo uno dei monumenti più notevoli del secolo XIII (meno la porta a ponente, del XII secolo) che si ammirino nella provincia di Siena, così ricca di edifici medievali, come questo pur troppo ignorati da molti, e che importa far conoscere agli studiosi della nostra architettura del medio evo.

Di questa pieve fecero menzione il Gally Knight pubblicandone un disegno della facciata [2]), il Selvatico e il Ricci [3]); sommariamente però e senza farne un accurato studio archeologico.

La pieve, oggi chiesa collegiata, di San Quirico è perfettamente orientata secondo le regole liturgiche: la sua pianta, ad una sola navata, è cruciforme con due cappelle absidali nel transepto, terminate verso est in forma poligonale (fig. 2). L'abside originaria, forse poligonale anch'essa

---

[1]) Lusini canonico dott. Vittorio, *I confini storici del vescovado di Siena,* nel *Bullettino Senese di Storia patria.* Volumi V, VII, VIII.

[2]) Gally Knight, *Ecclesiastical Architecture in Italy.* Volume II.

[3]) Ricci Amico, *Storia dell'Architettura in Italia.* Volume II, pag. 82 e 83.

o circolare, sappiamo che fu deplorevolmente demolita nel 1653 per costruire il coro presente. A questa prima manomissione del carattere medievale dell'interno della pieve di San Quirico, altre ne seguirono dal 1724 al 1733, in special modo per opera del cardinale Anton Felice Zondadari, che demolì anche l'antico campanile a vela, esistente sul lato di mezzogiorno della chiesa, per costruire il nuovo affatto discordante dallo stile della pieve. Egli cuoprì con vôlte la chiesa, togliendo alla vista il soffitto trabeato del tempo medievale, fece eseguire l'altare maggiore e altri lavori a stucco in stile barocco, riducendo l'interno della pieve allo stato attuale, artisticamente e storicamente deplorevole, e che è nuova conferma, seppur ve ne fosse stato bisogno, di quanto furono funesti ai monumenti medievali i secoli XVII e XVIII [1]).

Fig. 3. - Facciata della Pieve verso ponente

Uno studio archeologico sulla pieve di San Quirico può quindi farsi solamente per l'esterno di essa, che per fortuna andò esente da manomissioni ed ha una grande importanza artistica, perchè con le varie sue parti offre uno dei più interessanti e caratteristici esempî della evoluzione dell'arte architettonica dal periodo romanico a quello gotico.

Al periodo romanico appartiene la porta della facciata volta a ponente,

---

[1]) *Memorie della chiesa collegiata di San Quirico.* Manoscritto dell'archivio capitolare. Debbo questa ed altre notizie sulla pieve di San Quirico alla cortesia del cav. Arnaldo Verdiani Bandi, il quale mi procurò anche dalla gentile premura del cav. Emilio Manenti le importanti fotografie dei particolari della porta sulla facciata di ponente, del rosone, e delle finestre geminate, che ornano questo studio. Ad entrambi questi egregi signori mi è grato di esternare qui pubblicamente i ringraziamenti più vivi.

la quale è opera non posteriore alla seconda metà del XII secolo, ed è la parte più antica della chiesa attuale (fig. 3). È una porta alla foggia lombarda, con strombo ampio ma poco profondo, e terminata in alto orizzontalmente come quella, più rudimentale del resto, della prossima antica pieve di Pienza. La massa più esterna di questa porta è costituita da un grande arco a tutto sesto, che posa su due fasci di quattro colonnette per parte, legate insieme da un nodo a forma di serpente, e poggianti colle loro basi su due leoni accovacciati, di fattura rudimentale,

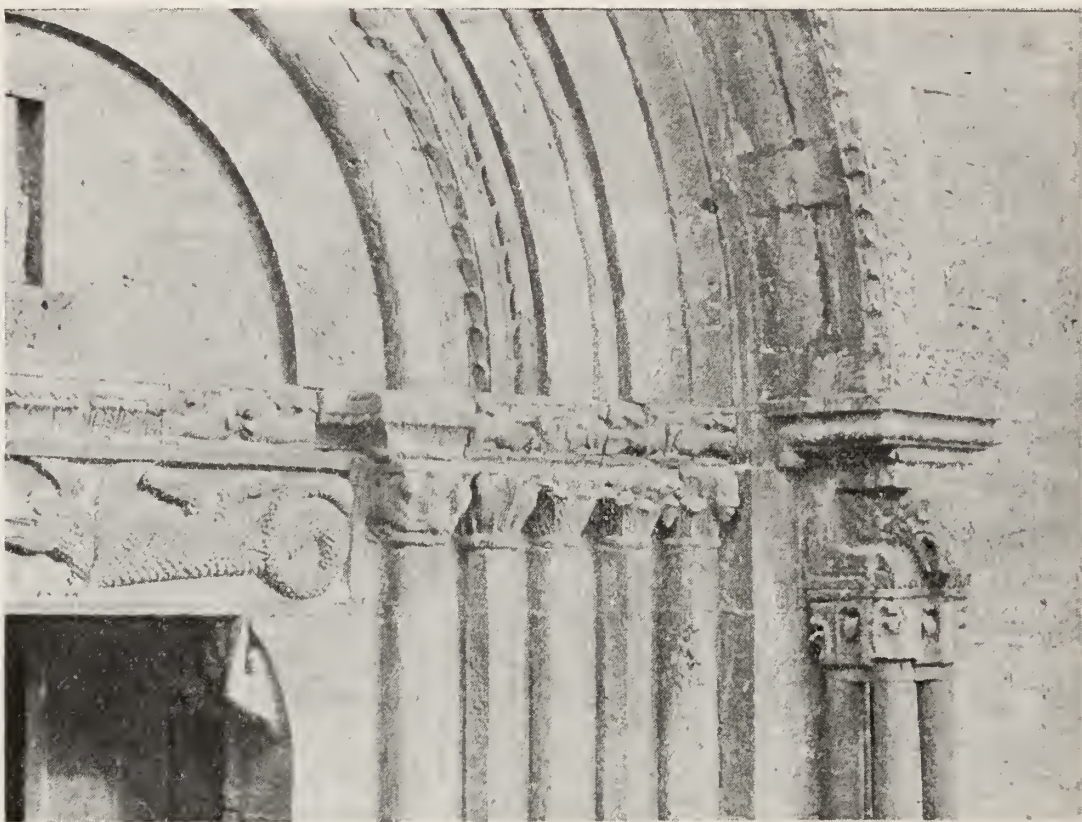



Fig. 4. – Particolari della porta sulla facciata

che tengono fra le loro zampe anteriori due animali. Le basi di queste colonnette sono piuttosto arcaiche, con duplice scozìa racchiusa fra tre astragali quasi del medesimo diametro: i capitelli loro sono a fogliami uncinati, con basso abaco, cui sta sopra, a guisa di pulvino, un dado decorato nella parte anteriore da teste di animali ormai corrose dal tempo e al quale sovrasta una cornicetta romanica con gola diritta e sulla quale s'imposta l'arco. Questo è ornato nella fronte da una ghiera a rosette a sei lobi di carattere romanico, che si ripiega a squadra sopra alla cornice del dado; nell'imbotte ha una ornativa a nastro avvolto assai consunta dal tempo. I triangoli mistilinei, che rinfiancano l'arco, sono tutti a filari di travertino, che s'imparentano col paramento pure di travertino e a filari, della facciata. La porta è terminata in alto, orizzontalmente e a mo' di cornice da un grosso tondino compreso fra due listelli,

striato a spirale e avente alle estremità e negli spazi intermedi cinque teste di animali. L'imbotte di questa porta, poco profondo come fu detto, è decorato da dieci colonnette che ne fiancheggiano la luce, cinque per parte, tre circolari e due ottagone, disposte alternativamente (fig. 4), le quali hanno per la maggior parte la base a doppia scozîa compresa fra tre astragali, e posante con un plinto sullo scalino più elevato della gradinata, che sale alla chiesa e che è fiancheggiata dai due sodi sui quali stanno i leoni. I capitelli di queste colonnette piuttosto depressi, ornati

Fig. 5. - Particolari della porta sulla facciata

di fogliami, di animali e di teste umane hanno un bassissimo abaco e sono sormontati da una cornicetta, che ricorre quella sovrapposta ai dadi dei fasci di colonnette che sostengono l'archivolto maggiore della porta (fig. 5). Questa cornicetta, che, quasi fregio, fa come da abaco ai capitelli e si prolunga al disopra dell'architrave della porta, apparisce composta di frammenti. Le sue diverse parti sono variamente decorate, con putti, con pavoni, con animali fantastici, con fogliami, con tondini striati a spirale, mischiati tutti senza rapporto di continuità. Sulle quattro colonnette più prossime alla luce della porta girano due grossi tori, uno dei quali a foggia di festone a fogliami, che formano archivolti circolari concentrici a quello maggiore: sulle altre sei colonnette sono impostati archivolti a spigolo netto, tramezzati da tondini. Nella lunetta è un incavo, nel quale è collocata una statuetta seduta, di carattere

jeratico, che la leggenda dice rappresentare papa Damaso I, all'epoca del cui pontificato (sec. IV) si vorrebbe risalisse la fondazione della primitiva chiesa di San Quirico: ma su ciò nulla di certo. La luce ha due mensole ornate di figure, che sostengono l'architrave nel quale sono scolpiti due rettili alati a testa di coccodrillo e a corpo di serpente che si addentano, al di sopra di uno dei quali si vedono due teste di serpente e al di sopra e al di sotto dell'altro, bottoni e rosette a fogliami.

Fig. 6. - Ruota dell'occhio sulla facciata

Questa porta, che per il suo carattere architettonico ed ornamentale appartiene alla seconda metà del XII secolo, farebbe pensare che potesse essere opera di alcuno dei maestri comacini, ed è uno dei non frequenti esempi di porte a foggia lombarda che si vedono in Toscana.

La fronte della chiesa, sulla quale essa aggetta, è certo di epoca assai posteriore, come ne danno sicuro indizio la cornice finale ad archetti a sesto acuto e la rosa o ruota che ne decora l'occhio (figura 6). Questa è formata da otto colonnette circolari, con capitelli, rilegate da otto archetti a tutto sesto: i capitelli sono svariatissimi, decorati di animali, di fogliami la cui sommità è ripiegata su sè stessa, intagliati in un modo che ricorda quello di alcuni capitelli del pulpito del Duomo di Siena: le basi bassissime posano su una rosetta centrale anch'essa intagliata a fogliami. Il paramento della facciata è formato da filari di bozzette in travertino di diversa altezza ma abbastanza regolari, ed è coronato dalla cornice ad archetti a sesto acuto di cui sopra, la quale rivolta sui fianchi della chiesa con due soli archetti per lato. Per il suo carattere architettonico questa facciata apparisce opera della seconda metà del XIII secolo.

❦

Il lato della chiesa volto a mezzogiorno è rivestito da un paramento in travertino identico a quello della facciata principale. In esso si vedono due finestre, costituite ciascuna da due aperture geminate, a strombo profondo ed a luce assai ristretta, racchiuse entro un arco a muro, ornato alla parte più interna e nei piedritti da un tondino, per modo da costituire una bifora di carattere monastico ed un tal po' arcaico, che forse la farebbe giudicare anteriore al XIII secolo, se da ciò non ne distogliessero le lobature delle luci, e soprattutto la figuretta dell' omiciattolo che sembra sostenere il tondino che divide, a mo' di colonnetta, le due luci della finestra a sinistra della porta; figura notevolissima per la vigoria dell' espressione e caratteristica per il modo onde è scolpita e di cui tornerò a parlare più avanti (fig. 7).

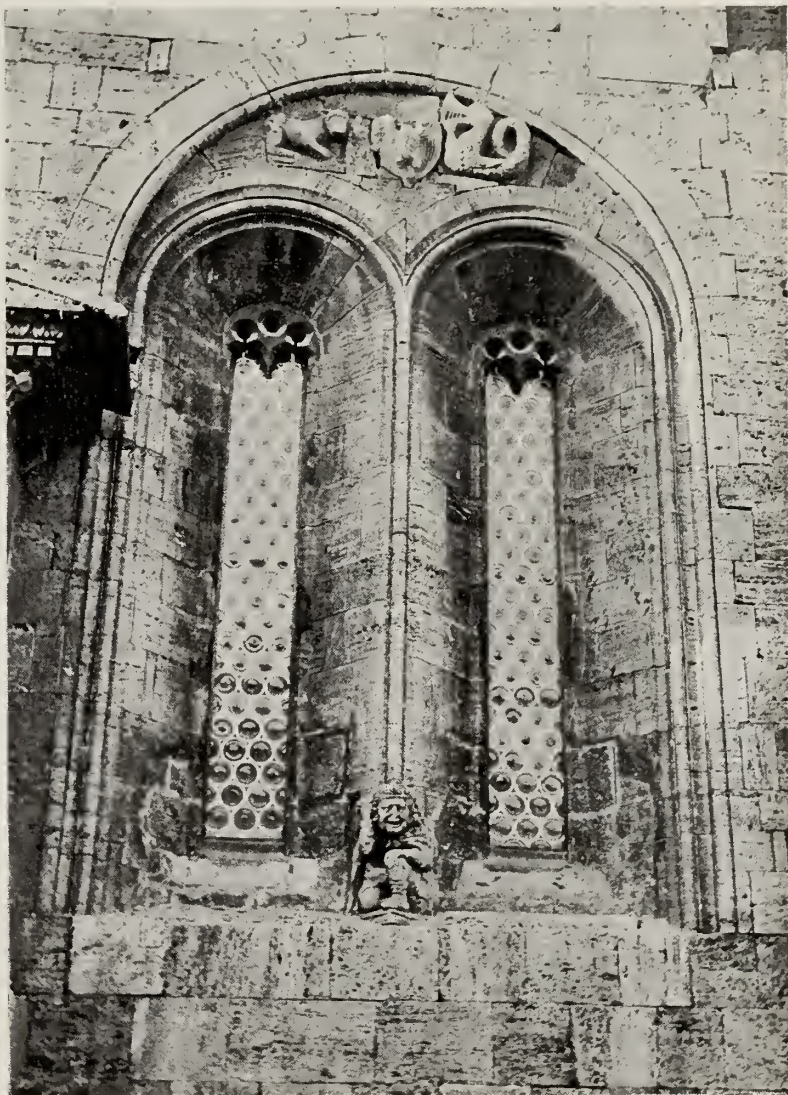



Fig. 7. - Finestra geminata sul lato di mezzogiorno

Ma la parte più essenziale di questo lato di mezzogiorno, e forse dell' intera pieve, è la porta che, nella concezione e nella esecuzione delle figure che l' adornano, si rivela opera di notevole importanza artistica e di valentissimo artefice della seconda metà del secolo XIII. Il suo archivolto principale è sormontato da una cuspide, e l'uno e l'altra, sono sostenuti da due figure umane, a foggia di cariatidi, che posano su leoni accovacciati su sodi di muratura di travertino. Nella cuspide è inciso a caratteri romani il nome di JOHES (Joannes).

Esaminiamo questa porta nei suoi particolari (fig. 8).

I citati due sodi di muratura, che si elevano sul terreno, portano due basamenti modinati di carattere gotico, con grosso toro al quale sotto-

stanno cavetti divisi da un tondino. Sul toro sono collocati i due leoni sulla groppa di ciascuno dei quali sta una mensola modinata a mo' di peduccio, che sostiene una figura in piedi di grandezza naturale sulle cui spalle posa un corto fusto di pilastro sormontato da capitello a fogliami sull'abaco del quale s'imposta l'archivolto e il rinfianco di questo, che termina in forma di cuspide coronata di cornice. Se si esaminano attentamente i leoni e le figure si scorge evidente che sono lavoro di artista abilissimo sia nel concepire sia nell'eseguire le opere sue. Certe analogie di struttura e di tipo dei due leoni con quelli già appartenuti al pulpito del Duomo di Pisa e segnatamente con quello di essi che fu trasportato nel Battistero a pie' della scala che accede al pulpito [1]), l'atteggiamento e la fermezza delle due figure umane, singolarmente la vita e l'energia che traspare dalla figura a sinistra della porta (quella a destra è un po' danneggiata dal tempo) inducono a credere che quelle sculture possano essere opera di Giovanni Pisano. Ma quest'attribuzione, non nuova del resto [2]), non direi che possa essere confermata da quella sigla JOHES che si legge nel frontone della cuspide, solo perchè alcuno potrebbe essere indotto a ritenerla avvalorata dalla considerazione che Giovanni avrebbe potuto eseguire quelle sculture nel periodo (1286-98) nel quale fu capomaestro alla costruzione del Duomo di Siena. Quella sigla, a mio avviso, forse meglio sarebbe da riferirsi al fonte battesimale che, nell'interno della chiesa, sorge appunto dirimpetto alla porta in parola.

Del resto il carattere architettonico rivela la porta opera del periodo iniziale di transizione dal romanico al gotico. Il concetto del tutto insieme, è romanico per le sue proporzioni e per le sue forme generali, ma vi si vedono assunti elementi decorativi non solo della scuola pisana, sì anche di quella monastica cistercense, cui sono da attribuire i particolari gotici che vi si scorgono.

Questa porta ha il grande archivolto semicircolare con la ghiera a sesto rialzato, più larga cioè alla chiave che all'imposta, al modo stesso di quelle delle arcate romaniche pisane: questa ghiera se apparisce classica nella forma generale e nell'ovolo, mostra invece un sentimento romanico-pisano nella sagoma della gola diritta che però, contrariamente all'uso comune pisano, è ornata con fogliami. La cuspide poi, che costituisce la parte terminale della porta, è decorata ai suoi angoli estremi, alla foggia romanica lombarda, da due colonnette con capitelli a foglie, portate sul dorso da due animali; e la cornice inclinata, che la sormonta, se è anch'essa di carattere romanico-pisano nella sagoma della gola diritta finale, però intagliata, e nel partito del sottoposto dentello, poggia

[1]) I. B. SUPINO, *Giovanni Pisano,* in *Arch. Stor. dell'Arte,* Serie II, Vol. I, pag. 64.

[2]) Cfr. BURCHKARDT e BODE, *Der Cicerone,* 1898, pag. 21.

Fig. 8. - Porta sul lato di mezzogiorno

peraltro colla sua massa anteriore su mensolette di maniera gotica e monastica. Influenza questa, che si palesa anche nei capitelli sovrastanti alle due menzionate figure umane, i quali mentre hanno i caulicoli, derivazione classica, sono poi ornati con foglie ad acqua che terminano in un globetto o bolla, secondo una forma usatissima nei capitelli degli edifizi cistercensi ed anche oltramontani. Il fregio a girali, che decora l'architrave, si ricollega per il suo stile ad analoghi esempî frequenti in edifizi religiosi romanici dell'antico territorio senese. I capitelli a figure d'animali dei sodi laterali alla porta rivelano il carattere consueto dell'arte romanica con elementi bestiarii; e il fregetto o collarino, che è sovrapposto all'architrave e ai capitelli principali, è di un carattere non italiano, che mostra un'influenza monastica.

Certo queste influenze, queste sottili reminiscenze di differenti stili non si scorgono a prima vista, e bene spesso, più che espresse in modo palese, sono insite nello spirito dell'opera d'arte, talchè sono avvertite solo da chi questa esamini con occhio educato agli studi archeologici.

Considerando il carattere architettonico di transizione della porta di cui si è trattato finora, e ponendolo in relazione con quello delle due finestre geminate che la fiancheggiano, sarei tentato di pensare, che la porta non sia stata, come potrebbe credersi, addossata tra le due finestre posteriormente alla loro costruzione, ma che l'una e le altre formino invece una sola concezione nata ad un tempo e tutta in un tempo attuata. Checchè peraltro sia di ciò, l'unione della porta colle due finestre geminate apparisce certo un insieme architettonico armonicamente uno, decorato ed arricchito da figure dovute alla mente e alla mano d'un artista di genio.

Del tempo medesimo della porta in parola è la cornice finale ad archetti trilobi con quello centrale a tutto sesto, che si vede sull'ora descritto lato di mezzogiorno della pieve.

❦

L'altra porta, che si apre nella testata del braccio sud del transepto, fu eseguita nel 1298, come ci dice un'iscrizione incisa nell'architrave di essa e del seguente tenore: *Hoc opus factum est tempore domini Locti archipresbiteri. A. D. MCCLXXXXVIII.* Questa porta ha ai suoi estremi due colonnette, sporgenti per due terzi del loro diametro da un sodo in muratura, le basi delle quali posano su due alti zoccoli, che ricorrono in altezza quello a smusso della testata del transepto. Lo strombo di questa porta è assai profondo ed ha su ogni lato due colonnette e due pilastrelli a spigolo vivo, le cui basi ricorrono quelle delle due colonnette estreme, ed i cui capitelli a fogliami si uniscono a formare una sola massa orna-

mentale. Al disopra dei capitelli si impostano, su ciascuna di queste colonnette e pilastrelli, archivolti a tutto sesto a forma di toro e di fascie piane, che coi loro sostegni costituiscono alla porta un imbotte assai movimentato. Al disopra di questi archivolti si slancia la cuspide ad angolo acuto, che spinge il suo vertice sino alla cornice finale del transepto. La luce della porta è decorata da due mensolette a fogliame di carattere gotico, che sostengono un alto architrave sul quale è incisa la già riportata iscrizione; architrave, che è diviso dalla soprastante lunetta da una leggera cornice formata da un listello e da un bastone ornato di rosette circolari.

Il carattere di questa porta, ad eccezione dell'arco semicircolare, è gotico nell'insieme, ma i suoi capitelli mostrano un partito ancora classico trattato con forme romaniche. Anche questa terza porta della pieve di San Quirico, opera, come si disse, della fine del XIII secolo, è lavoro assai pregevole e il suo insieme richiama il pensiero alla porta della chiesa del non lontano paese di Monticchiello, la quale le è di non molto posteriore.

La testata sud del transepto ha una cornice finale ad archetti trilobi circolari simile a quella del fianco di mezzogiorno. E ad arco semicircolare con largo strombo e luce ad arco bipartito ornato di trilobi sono le finestre che illuminano il transepto. Una particolarità degna di nota in questo braccio della croce sono i pinnacoli che ne decorano gli angoli e il centro, i quali si ripetono agli angoli e al vertice del muro tergale della pieve. Questi pinnacoli hanno un carattere speciale, che rivela un'influenza monastica non italiana, e sono simili a quelli che si vedono nella citata porta del paese di Monticchiello.

Dall'esame archeologico della pianta e delle singole parti esterne della pieve di San Quirico rimane adunque confermato che essa è un edifizio della seconda metà del XIII secolo, toltane solo la porta della facciata a ponente, che risale alla seconda metà del secolo XII [1]). Faccio voti ar-

---

[1]) Nella pieve di San Quirico si trovano le seguenti opere d'arte:

Una lapide sepolcrale di un Conte di Nassau morto in San Quirico nel 1451 al suo ritorno dal giubileo: la lapide nella quale sono scolpiti la figura intera del defunto e due stemmi, è assai danneggiata: attorno ad essa era una iscrizione, oggi quasi indecifrabile, del seguente tenore: HEINRICO · GERMANICO · NASSOVII · VIANDENII · DIETCEQUE · COMITI · ILLUSTRI · JUBILEO · REDEUNTI · SACRUM · OBIIT · XV · KAL · FEBRUARII · M · CCCCLI. (Vedasi l'articolo del cav. Arnaldo Verdiani Bandi nella *Miscellanea Senese,* Anno III, pag. 211).

Una tavola d'altare alta m. 4,00 e larga m. 2,75, abbastanza conservata, dipinta a tempera su fondo in oro dal pittore senese Sano di Pietro. Questa tavola ha nella sua parte centrale tre scompartimenti: in quello di mezzo è una Madonna col bambino, in ciascuno dei laterali due santi. Al disopra ricorre una cornice sulla quale s'imposta una lunetta

dentissimi che, per concorde volere di tutti quelli che possono cooperarvi, il suo interno sia ricondotto al pristino stato, reintegrando così nel suo carattere medievale uno dei più importanti monumenti della provincia di Siena.

Arch. A. Canestrelli.

LA MADONE DES CONSTRUCTEURS

D' ANDREA DELLA ROBBIA

Dans le livre contenant les délibérations de la corporation des *Maestri di pietre e di legnami* de Florence des années 1466 à 1534 on trouve qu'en date du 5 mars 1474 (style florentin) fut prise la décision suivante [1]):

« ....considerato che nela udienza di decta arte è una imagine di nostra donna, la quale per antiquita è mancata, e sendo in simil forma ne segue piutosto caricho al arte che no. Et pero avendo e nostri signori consoli allogato ad Andrea di Marco dela Robbia a fare una immagine di nostra donna in decto luogho apta e recipiente al luogho e all onore di decte arte (deliberarono), che da ora s' intenda stantiato per decta cagione insino nella somma di fiorini dieci larghi.... »

Cette délibération se rapporte selon toute probabilité à une œuvre bien connue d'Andrea della Robbia conservée au Musée National de Florence et désignée communément sous le nom de Madone des Architectes ou mieux des Constructeurs (N.° 74, p. 451, du Catalogue de 1898).

C'est un tabernacle en terre cuite émaillée selon le procédé auquel les della Robbia ont laissé leur nom, représentant la Vierge assise tenant l'enfant Jésus debout sur ses genoux. Des têtes de chérubins et une guirlande de fleurs forment l'encadrement qui porte à sa base, en quatre champs ronds, l'équerre, la hache, le marteau et la truelle. Ces emblèmes indiquent clairement que l'œuvre fut faite pour la corporation des *Mae-*

---

ove sono dipinte due storie della vita del Cristo. Forma base a questa tavola un gradino nel quale sono dipinte cinque storie della vita della Vergine, poste in mezzo a due stemmi.

Gli stalli del coro, qui trasportati nel 1749, e che Antonio Barili, verso la fine del XV secolo, aveva intagliati ed intarsiati per la cappella di San Giovanni nel Duomo di Siena. Essi sono divisi in nove scompartimenti, separati da pilastri scanalati e con capitelli scolpiti: nei pannelli sono figure ed ornati in tarsia; il postergale termina con una cornice con fregio riccamente intagliato.

[1]) *Archivio di Stato di Firenze.* Arti, 4° 11. Cod. 3. C^a 27.

ANDREA DELLA ROBBIA
LA VERGINE DEI MAESTRI DI PIETRE E DI LEGNAMI
(Museo Nazionale di Firenze)

stri di pietra e di legname; ceux-ci avaient pour armes la hache, et subsidiairement l'équerre, la truelle, le marteau et le compas, ainsi qu'on peut le voir à la façade d'Or San Michele.

Le tabernacle est actuellement fixé au dessus d'une console en pietra serena dont le motif principal est constitué par deux putti tenant une guirlande. Cette console a trois écussons où sont figurés le lis de Florence, la croix (arme du peuple florentin) et la porte fermée (arme de l'arte della seta). Cette console est généralement attribuée à Francesco di Simone, élève de Verrocchio. Ses dimensions montrent clairement qu'elle n'avait originairement aucun rapport avec le tabernacle. J'ignore à quelle époque elle y fut jointe.

C'est en 1865 que la Madone d'Andrea della Robbia passa au Musée National; antérieurement elle se trouvait au palais Buontalenti, occupé jusque alors par les bureaux de la Douane. Quand et comment était-elle venue là? Il ne m'a pas été possible de le découvrir. C'est également en vain que j'ai essayé de connaître quel sort l'œuvre faite par Andrea pour la salle d'audience des *Maestri* avait eu au 16e siècle après la chûte de la république florentine, alors que les corporations subirent des transformations profondes. En 1544 fut constituée « l' Università dei Fabbricanti » qui réunissait aux ouvriers du bâtiment un grand nombre d'autres métiers. Environ quarante ans plus tard la fusion se faisait entre l'Università dei Fabbricanti et l'Università di Por San Piero (bouchers, boulangers, marchands d'huile). Il existe différents inventaires des biens de « l'Università di Por San Piero e de' Fabbricanti », le plus ancien du 1er mai 1583: dans aucun de ceux que j'ai examinés la Madone d'Andrea della Robbia n'est mentionnée.

Nonobstant je crois qu'il est difficile de douter que la Madone du Musée National soit celle dont il est question dans la délibération des « Maestri » du 5 mars 1475: d'une part elle porte les armes de la corporation; d'autre part le style est celui d'Andrea comme on l'a reconnu depuis longtemps déjà; et le soin de l'exécution, le naturel du motif, l'influence manifeste de l'art de Luca qui se dégage de toute l'œuvre, tendent à faire admettre qu'elle appartient à l'époque à laquelle Andrea travaillait avec son oncle.

La Madone des Constructeurs est la plus ancienne œuvre d'Andrea dont la date soit établie par un document précis. La date (vers 1463), que Casalucci et Molinier donnent comme celle de l'exécution des médaillons de l'hôpital des Innocenti, repose sur une simple conjecture.

En 1475 Andrea avait déjà 40 ans. Il avait été immatriculé dans la corporation des « Maestri » le 16 septembre 1458 [1]); il y prenait, semble-t-il,

---

[1]) *Maestri di pietre e di legnami.* Cod. 2. Ca 110 t.o

une part active aux affaires. De 1469 à 1525, année de sa mort, il fut plus de trente fois du Conseil de la Corporation (renouvelé de quatre en quatre mois); trois fois syndic; une fois trésorier [1]). Luca, lui aussi, avait fréquemment exercé des fonctions importantes au sein de la Corporation. Il était naturel que la commande du tabernacle destiné à orner la salle d'audience de la Corporation echût aux della Robbia, et plus spécialement à Andrea, car Luca, alors âgé de soixantequinze ans, ne travaillait sans doute plus beaucoup.

Jacques Mesnil.

PER IL PORTICO DEGLI INNOCENTI

A prova della mia supposizione tacciata recentemente da « più che strana, assurda, » che cioè, gli ultimi due riquadri a destra e a sinistra nel portico degli Innocenti originalmente — secondo il modello del Brunelleschi — erano ideati senza le arcate di passaggio che li traversano ora, in guisa di pareti piene e liscie interrotte forse solo da porte con due finestre allato, e che così furono pure eseguiti (v. *Archivio storico dell'arte,* 1891, pag. 294 e *L'Arte,* 1902 a pag. 338), e che per conseguenza l'imbocco alla Via della Colonna era chiuso non « da una volta più bassa di quella che c'è ora, » ma bensì *da una parete liscia e piena con una porta,* che dava accesso alla Via Nuova degli Innocenti (oggi della Colonna), adduco la testimonianza de' seguenti documenti:

1495. Addì 20 marzo li SS.ri Priori dell'Arti e Domenico di Bernardo Mazzinghi Gonfaloniere di Giustizia ordinorno per comune consiglio, che si facesse precetto a' Consoli di Por S. Maria, et alli Operai dell'Innocenti, *che aprino e faccino aprire una Porta che li detti Operai havevano chiusa* al principio della strada fatta di nuovo lungo l'Innocenti che và dalla Nontiata al Cestello, si come s'andava prima, con dichiaratione anco che non si possa chiudere più, se prima non venga da essi determinato in contrario.

(Archivio di Stato, Arch. Cisterciense C. XVIII, vol. N.° 17 e 18 a c. 62v).

Un pezzo di terra tra detta via ventura (oggi Via Laura) ella via laura (oggi Via della Colonna) la quale e *dirimpetto alla porta de nocentj al presente riserrata,* e da detta porta insino alla chasa del chanto che uolge a horbetello dirimpetto alospedale denocentj e restavj.

(Archivio di Stato, Portata degli eredi di Lorenzo de Medici del 1498, S. Giovanni, Leon d'oro, f. 99 [verde] a c. 455).

---

[1]) Idem. Cod. 4. Ca 111, 291, 416, 505.

Non potendosi allegare nessuna ragione per la quale alla volta ossia arcata, che si pretende di essere stata eseguita originalmente dal Brunelleschi all'imbocco della Via della Colonna, in seguito si abbia dovuto sostituire un muro di chiusura con una porta dentro, bisogna ammettere *che questi* — e muro e porta, esistenti nel 1495 e 1498, — *vi erano collocati, ossia costruiti da bel principio.*

C. DE FABRICZY.

BIBLIOGRAFIA

ARNALDO COCCHI. *Le Chiese di Firenze dal secolo IX al secolo XX.* Vol. I. Quartiere di San Giovanni. Firenze, Pellas, 1903.

Già favorevolmente conosciuto dagli studiosi per un lavoro intorno ai reliquari del Duomo e del Battistero fiorentino, di cui in questi giorni si è pubblicata la 2ª edizione; il Cocchi si è ora accinto a più difficile impresa qual'è quella di illustrare le chiese di Firenze dal secolo IX al sec. XX; il che vuol dire tessere quasi la storia delle arti di questa città, che nei suoi monumenti religiosi ha lasciato singolare impronta delle varie manifestazioni artistiche.

E dell'opera grandiosa ha dato alla luce il primo volume che comprende le chiese del quartiere di San Giovanni.

« L'opera mia – scrive il Cocchi nella Introduzione – è frutto di ricerche pazienti e accurate, che solo quelli che hanno pratica di tali studi potranno apprezzare, e non saranno molti; ma potrò chiamarmi largamente compensato se, richiamando l'attenzione degli amatori d'arte antica su tante preziose memorie scomparse, potrò risvegliare il desiderio di ripristinare le chiese che ci restano – e sono ancora molte e importanti – con bene intesi restauri, nella primitiva artistica ed elegante semplicità ».

Ora, pur plaudendo al lodevole intento, non proprio questo, ci pare, dovesse desiderarsi dal nuovo illustratore delle chiese fiorentine: è inutile occuparsi di quello che non c'è più, e chiedere restauri per i monumenti che rimangono; ma cómpito dello studioso di essi avrebbe dovuto essere, secondo noi, la più compiuta illustrazione dei vari edifizi cercando non solo di darci più chiara l'idea del primitivo loro carattere ma – tenendo conto delle ricerche e degli studi già pubblicati da scrittori italiani e stranieri – far più chiara la storia delle vicende da essi subite, illustrarne i capolavori che serbano ancora, e dopo, magari, lamentare le dispersioni, i male intesi restauri ed esprimere i voti più vivi di un razionale ritorno alla primitiva semplicità artistica.

Il volume è in gran parte occupato da documenti ecclesiastici, bolle papali, privilegi, consacrazioni ecc., tutte cose che si potevano riferire con maggior brevità, per dedicarsi poi alla più chiara e precisa illustrazione dei singoli monumenti. Qualche esempio valga per tutti.

Il Cocchi illustra la Basilica di San Lorenzo, e dopo aver riportato il discorso di Sant'Ambrogio e la descrizione dei riti e delle festività proprie della chiesa di Firenze ecc., toglie dal Vasari la notizia che riguarda il Brunelleschi e la nuova costruzione della chiesa. Troppo poco, davvero, dopo gli studi del De Fabriczy nel volume sul Brunelleschi, dopo le originali ricerche del Franceschini nel *Nuovo Osservatore fiorentino.* Molte questioni che appartengono al primitivo disegno, al proseguimento dell'opera dopo la morte del maestro, e alle supposte alterazioni apportatevi dal Manetti, sono trattate troppo alla sfuggita: « Alla morte del Brunellesco era già compiuta la sagrestia, ma non così la croce della chiesa e la tribunetta, la quale non fu eseguita conforme le intenzioni del Brunelleschi. L'ar-

chitetto che guastò il disegno fu Antonio Manetti come si ricava da una lettera pubblicata dal Gaye » (pag. 32).

Per la basilica di San Giovanni le lacune sono anche maggiori. È questione fra gli eruditi sulla origine della fabbrica e sul carattere del suo rivestimento: ora il Cocchi in nota soltanto scrive: (pag. 37) « L'architetto A. Nardini Despotti Mospignotti nel suo accurato e pregevole studio *il Duomo di San Giovanni* sostiene invece che la costruzione debba risalire ai primi secoli del cristianesimo, ossia tra gli ultimi anni del secolo IV e il primo del V, e prendendo argomento anche dalla leggenda di San Zanobi, del falso sempliciano, ritiene che in principio fosse dedicata al Santo Salvatore e che poi mutasse questo titolo in quello di San Giovanni; sotto il regno dei Longobardi e probabilmente sotto Teodolinda ». E nulla più! Egualmente, ad illustrare le opere d'arte che si ammirano nell'interno del tempio non avrebbe dovuto dimenticare il volume del Gruyer: *Les oeuvres d'art de la Renaissance italienne au temple de saint Jean* (*Baptistère de Florence*), nè l'articolo dello Schmarsow sul fonte battesimale nell'*Archivio stor. dell'arte.*

E così si potrebbe continuare in questi rilievi, che mostrano il metodo tenuto dall'autore nella compilazione del volume.

Con ciò non vogliam dire, tuttavia, che l'opera non sia riuscita egualmente di un qualche vantaggio per gli studiosi dell'arte: ma certo l'utilità ne sarebbe stata anche maggiore se, come abbiamo notato, la ricerca e lo studio personale di ogni singolo monumento avessero potuto prender il posto di tante inutili e troppo abbondanti trascrizioni di documenti. *i. b. s.*

Alfredo Melani. *Manuale di architettura italiana antica e moderna.* 4ª edizione completata e arricchita di molte nuove incisioni. Milano, U. Hoepli.

Annunziamo volentieri la quarta edizione del Manuale di architettura di Alfredo Melani che ricompare in elegante veste e con lusso di illustrazioni, sapientemente scelte. Dei pregi e dei difetti del Manuale non parleremo ora, che il favore del pubblico sembra preferirlo, come mostrano le ripetute edizioni. Ma poichè i severi giudizî pronunciati su altri Manuali recentissimi non hanno impedito che questi avessero una immeritata fortuna, non possiamo non associarci alle giuste considerazioni preposte dal Melani a questa quarta edizione e non consentire con lui, specialmente nelle parole che seguono: « La scuola ispira e vuole rispetto.... Si può farsi eleggere in cento commissioni d'arte.... far la voce grossa quando gli ingenui interrogano, scriver di tutto ed anche d'arte, ma la scuola è scuola *e quivi deve o dovrebbe aver libero accesso soltanto chi sa* ». *g. p.*

La Chapelle des Scrovegni à l'Arena de Padoue et l'école des Saints Georges et Tripton à Venise. Florence, Alinari, 1904.

Chiunque si sia occupato delle origini della nostra arte avrà lamentato la mancanza di buone fotografie dell'importante ciclo di affreschi che Giotto, circa il 1305, dipinse nella Cappella degli Scrovegni, in Padova. I fratelli Alinari hanno riparato a questa mancanza - inesplicabile davvero in un paese che a giudizio di tutti gli studiosi è il meglio provvisto di riproduzioni artistiche, ottime e a buon mercato – pubblicando la raccolta compiuta delle pitture che rendono meritamente celebre la cappella dell'Arena.

In un breve opuscolo, redatto dal professore A. Moschetti, che pubblicherà sull'argomento un prossimo e più esauriente lavoro, si parla dell'origine della cappella e del tempo in cui gli affreschi furono eseguiti. Il cav. V. Alinari aggiunge alcune brevi e precise considerazioni sulla scuola di S. Giorgio degli Schiavoni, avendo fatto riprodurre dallo Stabilimento di cui è proprietario, le tele del Carpaccio. Le molteplici riproduzioni tanto degli affreschi di Giotto quanto delle tele del Carpaccio sono riuscite in tutto degne della fama tradizionale che la casa Alinari gode meritamente.

I. B. Supino, *Direttore-responsabile*

Supplemento al N.° 2 della *Miscellanea d'Arte*

PASQUALE PAPA

L'INSEGNAMENTO DELLA STORIA DELL'ARTE

NEI LICEI

LETTERA

AL PROF. I. B. SUPINO

Il prof. Pasquale Papa c'indirizza questa lettera, che tratta di un grave argomento del quale la *Miscellanea* non può nè deve disinteressarsi. La uniamo a questo fascicolo, sperando che i nostri lettori e quanti amano l'arte in Italia rivolgano l'attenzione a un problema di massima importanza per la nostra cultura, e si affrettino a discuterne la soluzione proposta e vagheggiata dal chiaro professore.

LA DIREZIONE.

L' INSEGNAMENTO DELLA STORIA DELL'ARTE
NEI LICEI [1])

Caro ed egregio amico,

Nel primo fascicolo della sua importante *Miscellanea* Ella, annunziando e lodando la *Kunstgeschichte in Bildern* dell'editore Seemann, il quale aveva già dato agli studiosi dell'Arte gli utili atlanti dello Springer, accenna opportunamente alla *vexata quaestio* del modo e della misura in cui, dato che si potesse, si dovrebbe praticare nelle nostre scuole medie l'insegnamento della Storia dell'Arte. Dico del modo e della misura, perchè sulla necessità e, vorrei dire, sul dovere di non tener chiusi piú a lungo ai giovani dei licei e degli istituti medi in generale il tesoro dei nostri capolavori artistici, mi pare che oramai ci troviamo tutti d'accordo, anche quelli che soli potrebbero, e non vogliono, tradurre in fatto l'idea vagheggiata, anche, e non è poco, il mio amico prof. Pistelli, il piú amabile scettico, che io abbia mai conosciuto [2]). Ella assai meglio di me sa quanto l'Italia, in questo campo, ha da imparare, arrossendo, dalla Germania, dall'Inghilterra, dall'America e oggi anche dalla Francia, dopo il prezioso libro del Perrot, purtroppo non avvertito, o appena, tra noi, e che discute, con l'autorità e la sicurezza, che al suo Autore derivano dalla lunga esperienza e dalla vasta dottrina artistica, questo problema della Storia dell'Arte in rapporto con l'insegnamento secondario; problema della cui gravità Ella mostra di aver piena coscienza, occupandosene e preoccupandosene nelle primissime pagine della sua bella Rivista.

Vi fu un momento, quando l'on. Panzacchi entrò a far parte del Ministero dell'Istruzione, che tutti noi, i quali sentiamo e andiamo da lunga mano deplorando questo vuoto nell'educazione intellettuale dei nostri

---

[1]) La parte sostanziale di questo scritto fu già da me esposta tre anni or sono in una lettera al Comm. Torraca, allora Direttore generale dell'insegnamento secondario. Egli se ne interessò vivamente, e prese a cuore le mie considerazioni e proposte; ma, per la sua uscita dal Ministero, non ebbe tempo di mostrare *del* suo *amor piú oltre che le fronde*. Ritornai sull'argomento l'anno successivo nella relazione inviata al Ministero, in conformità della circolare Panzacchi, alla fine del corso di Storia dell'Arte che feci nel Liceo Michelangiolo di Firenze. Per ultimo ho insistito sulla mia idea, rispondendo a quella specie di *referendum* promosso dalla Commissione che studiava la riforma del regolamento per le scuole secondarie.

[2]) Il Prof. Pistelli scrisse su questo soggetto un garbato e vivace articolo, *Per l'arte nelle scuole,* in *Medusa* del 3 agosto 1902. Agli argomenti di lui aggiunse corollari preziosi il prof. Guido Mazzoni, in un articolo pieno di buon senso e di brio pubblicato nel *Giornale d'Italia* del 21 agosto 1902.

giovani, credemmo che finalmente fosse entrato alla Minerva l'uomo meglio potenziato a riparare il danno e la vergogna durati oramai troppo tempo, e ad aprire i battenti delle nostre scuole a una disciplina che ha, per lo meno, tanta ragione di essere, quanta ne hanno la Storia letteraria e la civile. Ma all'egregio Uomo, che pure era animato dalle migliori intenzioni, dovettero opporsi chi sa quali insormontabili ostacoli, se altro non gli fu concesso che raccomandare in via di esperimento, a chi ne avesse voglia tra i professori di Lettere, e quando se ne presentasse l'opportunità nella trattazione della Storia letteraria e civile o nell'esegesi della *Commedia*, di spargere sobriamente qua e là, come un pizzico di sale, qualcuna delle piú elementari notizie d'Arte. Era a un dipresso come lavare un mattone; tuttavia, poichè si cominciava a riconoscere da parte del Governo la necessità di prendere in esame la questione, si sperò che questo tentativo, comunque compiuto, potesse valere, in seguito, quale punto di partenza e quale norma a provvedimenti serî e definitivi.

In questa speranza molti insegnanti si posero all'opera col massimo zelo, i piú interpretando con assai larghezza la circolare ministeriale e facendo ogni sforzo per dare anche a questi primi esperimenti carattere di serietà e renderli efficaci. Parecchie relazioni a fin d'anno dovettero giungere al Ministero, o almeno furono mandate a quella volta; ma disgraziatamente non ci trovarono piú l'on. Panzacchi, e neppure il Comm. Torraca, uno dei pochissimi ben disposti ad affrontare il problema. Cosí quegli tra gli insegnanti, che si erano accesi di entusiasmo e di speranza, dovettero persuadersi una volta ancora della grande sapienza di Figaro, che *tout finit par des chansons*, e che a nessun ministro forse o sottosegretario passerà mai piú per la mente di far qualche cosa in favore della Storia dell'Arte, una volta che vi si era inutilmente provato un uomo come il Panzacchi, vale a dire un critico d'Arte eminente e professore di Storia dell'Arte, che per giunta è convintissimo della necessità di non disgiungere piú a lungo la coltura artistica dalla letteraria, e crede alla possibilità che l'Arte entri nelle scuole. [1]) Può darsi bensí che questi insegnanti avessero torto di disperare, come ebbero torto di farsi troppe illusioni: in Italia non si sa mai; un ministro che non sia parente neppur lontano dell'Arte e

[1]) Si leggano le sensate parole che il Prof. Panzacchi scrive, proemiando alla *Storia dell'Arte* del dott. Lipparini (Firenze 1902). « So che la introduzione nei nostri istituti secondari dell'insegnamento della storia artistica ha sollevato obbiezioni: la prima e la piú forte è che con essa si vanno ad aumentare i programmi scolastici, già tanto ponderosi! Ma questo non può essere un ostacolo insuperabile che per coloro (e dove sono?) che credessero alla sacra intangibilità dei nostri attuali programmi. Se modificazioni dovranno aver luogo, è certo che la materia destinata a approfittarne dovrà essere questa, la quale possiede, oltre la sua indiscutibile utilità, il pregio di essere volentieri accettata dagli spiriti giovanili, anche per certa sua intrinseca amabilità, che tutti intuiscono e a cui tutti si arrendono volentieri ».

della Letteratura, potrebbe un bel giorno far piú e meglio per la Istruzione e per l'Arte, che un letterato od un artista. Comunque però, è un fatto che, per ora almeno, le nostre discussioni, come la vegetazione sporadica dei manuali e manualetti, buoni o cattivi che siano, venuta su dalla circolare Panzacchi, son tutta roba che sembra destinata a lasciare il tempo che trova. Tuttavia quante discussioni nel mondo non si riducono a mere accademie? E quante accademie non sono meno nobili di questa, che pure ho fede debba in un giorno vicino o lontano passare necessariamente dall'ordine delle idee a quello dei fatti? Voglia dunque permettere, egregio Amico, a me che ho tentato con la miglior volontà della terra di dare una soluzione pratica al non facile problema, voglia permettere, dico, di esporle la mia modestissima opinione in proposito, senza pretendere, Dio liberi, ad infallibilità, come potrebbe, calunniosamente però, far sospettare il mio nome.

❦

Il problema va sdoppiato prima di affrontarlo, e bisogna avere il coraggio di prendere il toro proprio per le corna, se si vuole abbatterlo sul serio, e non scaramucciare facendo capriole, come coi tori dei circhi equestri. Due sono dunque le questioni da risolvere: la prima, come introdurre fra i molteplici insegnamenti liceali anche questo nuovo della Storia dell'Arte; l'altra, con quali criteri didattici esso debba essere impartito. Siffatta distinzione è necessaria, perchè discutere il modo d'insegnare questa disciplina nelle scuole medie, senza aver prima trovata la via di farvela entrare né i professori che la possano insegnare, parmi presso a poco come mettersi a discutere di quanti piani debba essere una casa e come se ne debbano distribuire i quartieri, prima di averne segnata la pianta.

Ho detto fin da principio che siamo tutti d'accordo nel riconoscere l'enormezza, mi si perdoni la parola, che dai nostri studi secondari, specialmente classici, sia lasciata fuori, quasi di nessun conto e di nessun interesse, tutta la storia delle nostre arti figurative, come se essa con la storia politica e letteraria non costituisse un fattore vivo ed integrante nella genesi e nello sviluppo della civiltà italiana. Ai giovani dei nostri licei noi possiamo negare la licenza, se ignorano i titoli delle opere latine del Petrarca, di cui nessuno di essi vedrà mai probabilmente neppure il frontespizio; se non hanno un'opinione sul colore dei capelli e della barba del Divino Poeta; ma siamo obbligati a rispettare la loro ignoranza, quando confondono una statua di Donatello con una del Bernini, quando dicono che il *Giudizio universale* è la più bella scultura di Michelangelo, o che Raffaello fu discepolo di Giotto, ed altri orrori di questa tacca [1]). Del resto chi ha mai insegnato loro nulla di storia artistica?

---

[1]) A questa ignoranza della generalità dei nostri scolari in fatto d'Arte, fa riscontro

Cosí essi si giustificano, e non hanno tutti i torti; ma questa, che per loro è legittima giustificazione, si risolve in fin dei conti in una grossa vergogna per noi. E, badi, se lo scapito si limitasse soltanto ad un difetto di coltura nei giovani, il male, per quanto grave, sarebbe ancora tollerabile; ma non è più tale, quando diminuisce, danneggia e dissecca la fonte stessa della loro educazione morale.

Ella, ottimo Amico, dice parole d'oro, quando scrive che « lo studio della Storia artistica dovrebbe avere un intento estetico ed educativo; aprire l'animo e la mente ad intendere le sublimi creazioni del bello, a penetrare nello spirito delle opere dei grandi antichi maestri, che nel Medioevo e nel Rinascimento diffusero tanta vivida luce d'idealità e di bellezza. » Proprio cosí; l'Arte è una forza mirabile per trarre in alto lo spirito specialmente dei giovani, i quali, (e non tanto è colpa loro, quanto delle mutate condizioni sociali), sono a malincuore costretti di abbandonarsi a correnti non troppo limpide di passioni egoistiche, e a porre piú in basso il segno delle loro aspirazioni. Non è dunque colpevole negligenza lasciare inoperosa una leva cosí potente, quale è l'Arte in tutte le sue espressioni ideali e vivificatrici? Nè è fittizio questo bisogno, di avere cioè sotto gli occhi le forme piú perfette, in cui si è, direi, incarnata l'idealità umana, se esso si rivela nello studio continuo di farle rivivere anche nelle manifestazioni piú semplici e modeste della vita: valga a darne una prova l'industria che da ogni parte dilaga delle cartoline illustrate. Perchè dunque la scuola soltanto dovrebbe esser tagliata fuori di questo movimento verso la bellezza ideale lottante contro la volgarità e l'egoismo? È egli mai possibile ciò? Ed esiste fra le persone di senno una sola che non senta la bruttura di questa grossa macchia che si distende sulla educazione intellettuale e morale delle moderne generazioni?

Non che nella piú larga educazione artistica da noi propugnata debba credersi che sia riposta la panacea per tutti i mali che tormentano la nostra società: lasciamo questo mestiere ai Dulcamara; ma non sarebbe

---

quella non meno deplorevole, e certo piú dannosa, degli orecchianti di storia artistica, i quali, ignorandone anche l'alfabeto, pretendono di insegnarla altrui coi loro libri. Già il prof. Mazzoni, nell'articolo citato, ne ha addotto alcuni esempi edificantissimi: io ne aggiungerò qualche altro non meno edificante. Ecco ciò che si legge a proposito dell'arco trionfale di Alfonso d'Aragona, eretto all'ingresso di Castelnuovo a Napoli verso la metà del sec. XV, in un *Bollettino* di un *Collegio di Ingegneri ed Architetti* di una grande città: « Ne fu architetto Giovanni Pisano!!! venuto da Firenze dopo il 1266, seguendo Carlo I d'Angiò; ma il lavoro fu ultimato sotto la direzione del Masaccio per avere il Pisano fatto ritorno in patria!!! » - E in una Storia della pittura stampata a Torino nel '97 (apro a caso per non trovarmi impacciato nella scelta), a pag. 44, parlando di Giotto, si dice: « Nel PALAZZO DELLA SIGNORIA di Firenze dipinse il ritratto di Dante Alighieri », e a pag. 59, dell'Orcagna: « Ornò di PITTURE il Tabernacolo della Madonna all'orto S. Michele! », e a pag. 67 si ripete due volte che Masaccio e il Lippi ebbero la protezione del grande DUCA Cosimo dei Medici; e via di questo passo.

forse abbastanza, se l'Arte, ingentilendo i caratteri, riuscisse ad attenuare gli effetti, ad alleggerire il peso di questi guai inevitabili, col toglier via almeno quella parte che deriva dalla selvatichezza dei costumi e dal materiale egoismo dei cuori? Gli inglesi, che tutti dicono gente pratica, vanno da tempo predicando la verità di questa grande funzione che ha l'Arte tra gli uomini, sia nel campo ideale che nel reale; basta ch'io ricordi solo le belle parole che il Lubbock, grande autorità di scienziato e d'artista insieme, scrive nel suo bello e buon libro *I piaceri della vita:* « La missione dell'Arte, sotto certi aspetti, può assomigliarsi a quella della donna. Il suo ufficio non è tanto di prender parte all'aspra battaglia della vita, quanto di circondarla di un'aureola di bellezza, e di trasformare in gioia il lavoro. »

Ma l'esser concordi nel riconoscere un errore non è, purtroppo, la stessa cosa che aver avvisato al modo piú saggio di ripararlo. La circolare dell'on. Panzacchi del 20 novembre 1900, che è pure un documento importante nella storia della nostra legislazione scolastica, come quello che rappresenta il primo passo (seguirà mai il secondo?) verso la sospirata riforma, si riduce in sostanza a un semplice, platonico incoraggiamento, ad una raccomandazione al buon volere degli insegnanti di Letteratura e di Storia civile di non lasciarsi sfuggire, quando si presenti, l'occasione di porgere agli scolari notizie di storia artistica. Ma, oltre che la circolare non viene a raccomandar cosa che non siasi già praticata per lo innanzi nell'insegnamento della Storia letteraria e civile, io credo che non sia questo il concetto che dobbiamo dare ai giovani della storia dell'Arte nostra, che è come dire del primo e piú grande fattore della nostra civiltà, della nostra ragion d'essere, direi quasi. A proporzioni cosí meschine ed omeopatiche dobbiam noi ridurre l'augusto e mirabile tesoro dell'Arte italiana? Da una foresta vergine cavare un mazzetto di steccadenti? Non questo ha certamente voluto il prof. Panzacchi, e a noi piace credere, che se la vita sua di vice-ministro fosse stata meno breve, quella circolare non sarebbe rimasto l'unico segno di benevole parole, che finora il Governo abbia concesso alla causa dell'Arte nelle nostre scuole.

Sarebbe assurdo tuttavia pretendere che si debba e si possa d'un tratto istituire negli istituti secondari cattedre di Storia dell'Arte con insegnanti speciali, esami, libri di testo e tutto l'altro pesante armamentario che accompagna ciascun insegnamento. Gli scolari, sia giusto o esagerato il lamento, si dicono già in eccesso gravati di lavoro, e farebbero il viso dell'arme alla nuova disciplina, se si presentasse con simili guerniture; bisogna invece circondarla non di strumenti di noia e di martirio, ma di ogni possibile attrattiva, e questa volta, per fortuna, la materia stessa si presta con assai docilità ad essere cosí preparata ed ammannita, purchè, ben s'intende, tutto ciò non detragga nulla alla se-

rietà dell'insegnamento stesso. Ma su questo tornerò piú tardi; qui giova affrontare la questione degli insegnanti.

Un insegnamento serio non si improvvisa per virtú di un decreto ministeriale, e anche su questo punto siamo all'unisono col prof. Pistelli: in Italia poi sarebbe oggi impresa assai ardua trovare il personale idoneo, cui affidare con animo tranquillo la nuova cattedra. La ragione mi pare principalmente questa, che ai nostri laureandi di Filologia si apprendono di certo molte cose belle e utili, e si cerca di risparmiar loro la fatica anche di quelle che potrebbero imparare da sè, ma non si dà poi la piú elementare nozione di Storia artistica, poichè l'Archeologia ha altri intendimenti, e, ad ogni modo, è circoscritta al mondo classico. Cosí che la questione da questo lato si presenterebbe insolubile, se non volessimo appigliarci ad espedienti consigliati, anzi imposti, dalle condizioni attuali del nostro ordinamento universitario. Le cose andranno in altra guisa quando in tutte le nostre Facoltà di Lettere sarà istituita e resa obbligatoria quella cattedra di Storia dell'Arte, che non manca in nessuna delle Università di Germania e di altri paesi, mentre presso di noi costituisce un privilegio eccezionale di una o due Università solamente, e una o due rondini, è noto a tutti, non fanno primavera. Quando i valentuomini, come il Venturi e come lei, caro Amico, saranno moltiplicati in Italia, allora sí che fiorirà la primavera artistica anche fra noi.

Intanto come risolvere il grave problema? Non è il caso di pensare ad un semplice ritocchino dei programmi vigenti, aggiungendo, per esempio, in quello di Storia letteraria o di Storia civile un qualche capitolo che alla coltura artistica avesse riguardo, perchè ciò sarebbe un pannicello caldo, presso a poco come la circolare del 20 novembre 1900, e le parole di Giorgio Perrot, nel volume testè accennato, danno conforto al mio giudizio: « Si l'enseignement dont nous plaidons la cause, scrive saggiamente l'illustre Uomo, n'a pas son programme propre et sa place marquée dans l'horaire du lycée, s'il n'est pas donné à heure fixe, dans une salle aménagée à son intention et pourvue de l'appareil nécessaire, s'il ne l'est pas par un professeur spécial ou tout au moins spécialisé pour le temps de la leçon, rien ou presque rien ne sera changé au régime antérieur. Il n'y aura qu'une circulaire ministérielle de plus, qui sera bien vite tombée dans le gouffre où vont les vieux papiers et les vieilles lunes. Les habitudes prises seront les plus fortes, et tout ce que l'on aura obtenu des maîtres c'est qu'ils citent quelques noms et quelques dates de plus, noms d'artistes et dates de la construction des édifices, que l'on essayera de faire entrer, avec tant d'autres dates et tant d'autre noms, dans la memoire des lycéens, déjà si surchargée et si bourrée. » [1]).

Queste considerazioni del Perrot, che valgono in Francia come in Italia,

---

[1]) *L'histoire de l'Art dans l'enseignement secondaire.* Paris, 1900, pag. 111-112.

ci porterebbero a concludere, che condizione prima ed assoluta per dar vita a questo insegnamento dovrebbe essere quella di avere professori speciali, con orari e gabinetti e biblioteche proprie, e un assegno pecuniario per provvedere la scuola di un materiale di corredo indispensabile alle lezioni, le quali dovrebbero essere non tanto teoriche, quanto, e specialmente, pratiche ed oggettive. E non potendo avere tutto ciò, un'altra conclusione logica si presenterebbe inesorabile, quella del prof. Pistelli, che *di Storia dell'Arte nelle scuole secondarie non si deve parlare per ora.* Giacchè il lasciare, come egli vorrebbe, alla libera iniziativa dei pochi volonterosi di fare, come possono e come vogliono, questo insegnamento, è come tornare a dire: non se ne faccia nulla, finchè le Università non abbiano preparato gli studenti, e gli studenti non siano diventati maestri, cioè fino alle famose calende! E questo è altresí il pensiero del Comitato della *Società italiana per gli studi classici,* che lo espresse e formulò in una relazione pubblicata nel fasc. 38 dell'*Atene e Roma.* Bisogna invece persuadersi che l'ottimo è nemico del bene, al quale, e forse anche al mediocre pur di cominciare, dobbiamo attenerci nel caso nostro. Non potendo dire col figliuolo di Alessandro VI: *aut Caesar aut nihil,* perchè troppo ci dorrèbbe di ridurci, come lui, al *nihil,* e aspettando di poter introdurre nei nostri istituti secondari cattedre di Storia universale dell'Arte, affidate a professori specialisti, i quali, forniti dei mezzi necessari, portino nella trattazione di questo importantissimo ramo della nostra coltura severità di metodo e originalità di vedute, in attesa, ripeto, di quest'êra novella, per ora assai remota, bisognerà necessariamente restringere i nostri desideri entro limiti piú modesti, come richiedono le presenti condizioni economiche e didattiche delle nostre scuole. Occorrerà, in altre parole, valersi del personale che offrono i nostri licei, affidando ad uno dei professori delle materie letterarie l'incarico d'insegnare anche la Storia dell'Arte.

Ma quale di essi sarà meglio indicato a questo ufficio?

Fra i vari insegnanti liceali su due soli mi sembra che possa cadere la discussione circa la scelta, per la natura del loro insegnamento molto affine a quello della Storia artistica, voglio dire sull'insegnante di Storia letteraria e su quello di Storia civile. Il Perrot, nel libro dianzi ricordato, pur non escludendo la cooperazione di elementi estranei agli istituti, quando essi fossero sotto mano o volessero prestarsi di buon grado, preferirebbe che nella maggior parte dei casi il professore di Storia civile fosse chiamato ad insegnare anche la Storia dell'Arte. Ma le sue ragioni, che sono di gran peso per le scuole di Francia, non hanno, a me sembra o m'inganno, lo stesso valore in Italia. Difatti in Francia già nei programmi di Storia civile è dato luogo, per quanto limitato, a nozioni di Storia artistica, quindi in certo modo i professori di quel ramo dell'in-

segnamento sono preparati, meglio che qual si voglia altro dei loro colleghi, ad adempiere il nuovo ufficio. Inoltre negli esami per i concorsi alla così detta aggregazione di Storia e Geografia è riservato, sebbene non prescritto dai regolamenti ma affidato al solo criterio della commissione esaminatrice, anche un posto alla Storia dell'Arte, e i candidati devono in quella, come nelle altre materie, dar prova delle loro cognizioni. Finalmente le Scuole di Atene e di Roma sono per la Francia vivai di cultori seri e dotti della Storia e dell' Archeologia artistica, e questi studiosi, compiuto il loro alunnato, entrano la maggior parte nell'insegnamento secondario, recandovi il tesoro dei loro studi geniali e delle loro osservazioni fatte sul vivo delle opere d' arte.

In Italia nulla di tutto ciò. Non dico che alcuni dei nostri insegnanti di Storia non potrebbero, con competenza acquistata in virtù di studi speciali, adempiere lodevolmente l'ufficio d'insegnare Storia dell'Arte; ma queste sono scarse eccezioni. Son convinto invece che quasi tutti gli insegnanti dei nostri istituti secondari sono capaci di mettersi in grado, nel tempo piú breve, d' impartire questo insegnamento, con scrupolosa coscienza. Dacchè non si tratta di cognizioni tecniche, ma della Storia dell'Arte nostra, per narrare la quale ai giovani dei licei non occorre possedere conoscenze speciali di disegno, di pittura o di plastica (tanto meglio se queste conoscenze si posseggono), alla stessa guisa che per fare la storia della poesia non è necessario di esser poeti. Basterà aver gusto, esser famigliari con gli studi seri e metodici, sapersi valere del materiale bibliografico e, sopratutto, possedere una scintilla di entusiasmo, senza del quale, qualunque sia l'insegnamento, non è possibile esercitare sull'animo dei giovani nessuna salutare ed efficace influenza.

Ma non dell'attitudine dei nostri insegnanti liceali a prepararsi alla nuova disciplina noi qui dobbiamo discutere, bensí dell'opportunità e della praticità di affidar questa all'uno piuttosto che all'altro di essi, la scelta dovendo essere, come dirò, coordinata a un provvedimento generale, per evitare tra i vari insegnamenti, il piú che sia possibile, disformità, che non vanno mai scompagnate da complicazioni e talora anche da ostacoli non lievi. Penso dunque che nel professore di Lettere Italiane si riscontrino, meglio che in alcun altro, le condizioni piú favorevoli per affidare a lui l'insegnamento della Storia artistica. Nessuno vorrà negare che appunto il professore d'Italiano si trovi, per la natura stessa del suo insegnamento, in una provincia limitrofa a quella della Storia dell'Arte: se egli deve apprendere e far gustare ai giovani i capolavori della nostra Letteratura, di quanto non ne verrebbe rafforzato e integrato il suo insegnamento letterario da quello artistico? Quanta luce non attingerebbe l'uno dall'altro? Piú stretti ed evidenti sono i rapporti tra le opere letterarie e quelle delle belle arti, rapporti che il professore di Storia letteraria, è in grado piú degli altri di far rilevare. Inoltre lo studio delle

Lettere è quasi sempre accompagnato da un certo sentimento artistico, che d'altra parte si riscontra di rado in quello della Storia civile, oggi soprattutto che essa va spogliandosi anche nelle scuole secondarie della forma icastica ed aneddotica, per esser trattata con la severità della critica e della scienza, per quanto è comportabile con lo sviluppo intellettuale e col grado di coltura dei giovani liceali.

Ma, dato quindi che al professore d'Italiano sia, in massima, piú opportuno affidare l'insegnamento artistico, sarà egli possibile, rimanendo discreti ed umani, di aggiungere all'orario del faticosissimo tra i faticosi insegnamenti letterari, che occupa già tredici ore settimanali, e non di rado le supera per il fatto della duplicazione di qualche classe, di aggiungere, dico, altre tre ore, quante almeno ne occorrono per questo nuovo insegnamento tutt' altro che leggiero, e che richiederà da parte del professore tempo non breve per una conveniente preparazione? E si consideri che non è tutto nell' orario scolastico il lavoro che incombe al professore di Italiano, perchè all'insegnamento di scuola va aggiunta la revisione dei cómpiti che richiede altre ore di applicazione. Inoltre, aumentando di tre ore l'orario, si dovrebbe compensare straordinariamente questi professori per la nuova fatica a cui sarebbero obbligati, e noi sappiamo bene che le riforme, le quali implichino un notevole aumento di spesa nel bilancio dell' Istruzione, sono morte prima di nascere, quindi le difficoltà anzichè essere appianate sorgerebbero per tale provvedimento piú gravi. E finalmente, dato anche che si giungesse a rimuovere ogni altro ostacolo, non si eviterebbe il danno che un tal sopraccarico di lavoro recherebbe, nella maggior parte dei casi, alla serietà e bontà non solo del nuovo, ma altresì del vecchio insegnamento.

Certo, ad una qualche spesa occorrerebbe pure sobbarcarsi per fornire la scuola del materiale di prima necessità, e, pur tenuto conto di un po' d'aiuto che, come vedremo, potrebbe venire agli insegnanti di Storia dell'Arte dai gabinetti di Fisica, ai libri e alle riproduzioni artistiche bisognerebbe che provvedesse il Ministero con un tenue contributo. Di qui la necessità che gl'insegnanti prestino gratuitamente l'opera loro, e, per raggiungere questo scopo senza ulteriore aggravio dei professori, non c'è, a mio vedere, che un mezzo solo, che io sottopongo al giudizio sereno del Ministro e alla discussione disappassionata dei Colleghi, come serena e disappassionata è la convinzione mia, che saprò bene sacrificare quando alla mia proposta se ne sostituisca una migliore.

L'insegnamento dell'Italiano nel liceo comprende tre parti affatto distinte, per quanto legate fra loro: l'esposizione della Storia letteraria, la lettura della *Divina Commedia* e di altri classici, la revisione dei componimenti. Chi non vede che le due prime parti sono siffattamente connesse da formare l'una il complemento necessario dell'altra, e che mal si potrebbero separare, affidandole a due insegnanti diversi?

Non così può dirsi dell'esercizio di composizione, nel quale più che la forma, nel liceo, va curato il pensiero, seppure è lecito distinguere ciò che è organicamente ed intimamente unito e congiunto. Il professore liceale deve soprattutto por mente, nell'esercizio della composizione, che i giovani, i quali già nel Ginnasio dovrebbero aver fatto la mano ad una espressione corretta e spigliata, imparino a ragionare con dirittura, a pensare col loro cervello ed a sentire con dignità e nobiltà; deve svolgere in ognuno le qualità e le attitudini migliori, perchè la fisonomia intellettuale dei singoli alunni, anzichè scomparire in una uniformità, che non può essere se non mediocre, si delinei più nettamente che sia possibile.

Se così è, se l'esercizio della composizione è opera non solo letteraria, ma, e soprattutto, psicologica e morale, estetica e pedagogica insieme, questa parte dell'insegnamento dell'Italiano, che di solito occupa un'ora settimanale per ciascun corso del liceo, non potrebbe esser tolta al professore d'Italiano ed affidata invece a quello di Filosofia, che è, o m'inganno, il più indicato a curarla? Né si tema così facendo di scindere l'unità d'insegnamento delle Lettere Italiane. Ho già detto che quest'unità è più apparente che reale, poichè la composizione richiede criteri e metodi a parte, ben distinti da quelli che regolano lo svolgimento della Storia letteraria e la lettura dei classici. Dell'una e dell'altra i giovani potranno servirsi come corredo di coltura; ma, scrivendo, essi devono soprattutto imparare a ragionare, correggendo le forme errate e gli abiti viziosi del loro pensiero ed acquistando il culto della semplicità e della verità. Questo l'essenziale, nè altri, meglio del professore di Filosofia potrebbe attendere ad una così difficile incombenza, o almeno dividerne la delicata funzione con l'insegnante di Lettere Italiane. Anzi che indebolito, mi sembra che ne uscirebbe rafforzato con vantaggio il lato estetico dell'Italiano, se si affidasse questa parte di esso a chi fa per l'appunto professione anche di estetica. Del resto nulla vieta (e si potrebbe ciò raccomandare nelle particolari istruzioni agli insegnanti) che i due professori procedano d'accordo nella scelta dei temi.

Io credo che i professori di Filosofia non avrebbero nessun motivo di lamentarsi delle tre ore, che verrebbero con tale nuovo provvedimento ad accrescere il loro orario, ben limitato in confronto di quello degli altri insegnanti. Già i più zelanti e coscienziosi fra di essi sentono di tanto in tanto il bisogno di esercitare i propri scolari anche con lavori scritti, e questa è la migliore conferma che l'idea da me sostenuta non ha nulla di strano o di eccessivo. Ma, a parte ciò, se è vero che si pensa in alto di toglier via le disparità troppo grandi tra i professori liceali, per il numero di ore assai diverso a cui sono diversamente obbligati, con l'affidare agli insegnanti di Filosofia, come io propongo, questa parte dell'insegnamento dell'Italiano, la questione mi sembra che sarebbe risolta nel modo più semplice e, credo anche, nel modo più soddisfacente per tutti; mentre por-

gerebbe il mezzo d'introdurre senza aggravio di spese nel liceo un nuovo e geniale insegnamento, di cui è da tutti riconosciuta l'importanza e l'utilità. Oramai nei nostri licei le cattedre di filosofia, svecchiate dal tempo e dalla saggezza dei governanti, sono per la maggior parte occupate da giovani valentissimi e colti, i quali potrebbero essere cooperatori efficaci e preziosi degli insegnanti di Lettere Italiane, che insieme con quelli di Latino e Greco sono i veri cirenei della scuola secondaria.

❦

Superata così la principale e piú grave difficoltà del problema, resta la parte del metodo e il criterio didattico da seguire. La prima limitazione che s'impone è quella del programma, che va ristretto entro i confini dell'Arte italiana, salvo rarissime e brevi digressioni nel dominio straniero, quando esse siano indispensabili per il retto intendimento di alcuni fatti dell'Arte nostra, che con quella di altri paesi abbiano strettissima attinenza. Anche circoscritto cosí, il campo da percorrere resta sempre troppo vasto. L'insegnante però dovrebbe aver bene in mente, che non si richiede da lui l'enumerazione minuziosa di ogni piccolo fatto artistico; ma che invece il suo insegnamento deve consistere piú che altro nel porre in luce quei dati, quelle opere e quelle figure che riassumano in sè i caratteri principali di un'epoca o di una scuola artistica, dando cosí le linee ideali che formano attraverso i secoli il gloriosissimo e magnifico edificio dell'Arte nostra. « Poco importa, come scrive sagacemente il prof. Mazzoni, che l'alunno sappia dove e quando Raffaello viaggiò; importa che vedendo riprodotti i principali e piú famosi tra i suoi capolavori, in relazione con le opere de' predecessori e de' contemporanei illustri, acquisti la chiara idea dell'arte di lui, e la collochi, come per necessaria conseguenza gli accadrà senza che quasi si accorga dell'impararlo, in una data età; nella società, cioè, da cui provenne e in cui fiorí ».

Tanto piú poi quest'insegnamento riuscirà utile e comprensibile alle menti dei giovani, quanto meno il professore vorrà isolarlo: i fatti della Storia artistica hanno stretto rapporto con quelli della Storia civile e letteraria; lo spirito medesimo informa le azioni e le opere artistiche degli uomini di un medesimo tempo, e l'artista della parola come quello della tavolozza e dello scalpello, l'architetto, come il musicista e il cesellatore, risentono della civiltà e della coltura a loro contemporanea ed esprimono aspirazioni e tendenze comuni alla società in cui vivono. Anzi l'opera dell'uno ci aiuta spesso a comprender meglio quella dell'altro, compiendola ed illustrandola. Cosí, ad esempio, senza renderci pieno conto del movimento religioso del secolo XIII, noi non potremo comprendere in tutto il suo vero valore la pittura di Giotto e dei giotteschi; e intenderemo meglio il barocco, se studieremo il medesimo fenomeno anche nella letteratura e nei costumi del secolo XVII.

Entro questi limiti va però lasciata una certa libertà al criterio del professore nell'esplicazione del suo programma, in questo senso cioè che egli non debba considerare quella che è semplice norma generale come rigida ed inflessibile linea, dalla quale non gli sia permesso in nessun modo divergere. L'insegnante deve invece, nello svolgimento del programma, compiere un certo processo di adattamento, consigliato a lui dall'ambiente nel quale vivono i suoi scolari, dalla natura e dal carattere peculiare dei monumenti e documenti artistici che possono offrirgli la città e la regione dove insegna, e di cui egli deve valersi a chiarimento e conferma della sua esposizione teorica. Soltanto cosí egli renderà vivo e attraente il suo insegnamento, guardandolo dal pericolo di cadere in un meccanismo noioso, pesante e, soprattutto, infecondo di bene.

Son con lei, egregio Amico, col prof. Pistelli, col prof. Mazzoni e con altri valentuomini, per protestare contro compilazioni improvvisate e ciarlatanesche, fiorite ai primi sentori di possibili cattedre negli istituti secondari, e della cui profonda dottrina artistica, per chi ha un po' di pratica e d'occhio esercitato, sono assai facili a scoprire le scaturigini. Libri, salvo rarissime eccezioni, abborracciati, disgregati, formicolanti di errori, nei quali la boriosa sicumera è pari soltanto alla massiccia ignoranza di chi li rabberciò; libri, che, egregiamente, il prof. Mazzoni qualifica « pericolosi agguati che alla buona fede di chi si stima incompetente, tendè l'audacia di chi si afferma competente. » M'accordo con Lei, quando vuole abolito ogni testo nell'insegnamento della Storia dell'Arte, e con l'aiuto di riproduzioni belle e metodicamente ordinate, come appunto quelle del Seemann, fissare sensibilmente e durevolmente nella memoria dei giovani le impressioni dei capolavori piú importanti. L'insegnamento della Storia dell'Arte, giova ripeterlo, dev'essere solo in parte teorico; i monumenti, per quanto minutamente descritti, non arriveranno mai ad eccitare la fantasia dei giovani, né a parlare al loro sentimento, come quando vengono loro mostrati visibilmente. La curiosità, l'interesse sono allora grandissimi, e le forme si stampano indelebili nella loro memoria.

Però mi pare, che le riproduzioni grafiche, se possono riuscire grandemente proficue ai singoli studiosi, siano insufficienti e poco pratiche in una scuola. Se alla viva parola del professore deve simultaneamente accompagnarsi la visione dell'opera d'arte, non è possibile, *experto crede Ruperto,* valersi di atlanti o di fotografie, senza che ne soffra l'ordine e la disciplina della scuola, e senza che un tempo prezioso vada inutilmente perduto. Io credo che il solo mezzo per ovviare a cosí fatti inconvenienti sia quello di accompagnare la parola dell'insegnante con proiezioni luminose. Affrettiamoci a dire che la spesa è tenue. I gabinetti di Fisica nei licei posseggono quasi tutti apparecchi proiettóri, che possono esser messi a contributo per questo insegnamento; i diapositivi si trovano in commercio a piccolo prezzo; dell'ossigeno non mette quasi conto

di parlare, tanto il costo è poca cosa. Il concorso pecuniario del governo si ridurrebbe dunque sul principio a quattro o cinquecento lire all'anno per ciascun istituto, e questa spesa potrebbe in seguito essere anche diminuita, quando, dopo i primi anni, la scuola fosse discretamente fornita di materiale didattico.

Permetta, caro Amico, che io mi richiami qui all'esperienza, *che esser suol fonte ai rivi di nostr' arte:* tre anni sono io volli fare un corso in questo liceo Michelangiolo per mostrare l'attuabilità del mio concetto, e che non fantastiche ma positive erano le mie previsioni. Ebbene, le spese non andarono oltre la somma accennata, somma che gli scolari e altri di noi volonterosi mettemmo insieme per oblazioni spontanee. Dovei, è vero, restringere a dieci sole le mie conferenze sull'Arte classica, ma piú di trecento immagini luminose passarono sotto gli occhi dei giovani, porgendo alla loro ammirazione i piú insigni capolavori dell'architettura, della scultura, della pittura, della gliptica e dell'arte musiva degli antichi.

Orbene, perchè mai ciò che si è fatto, a mia cognizione, in un solo, o forse in due licei, e a titolo di esperimento, non si può fare, e in modo stabile, in tutti i licei d'Italia? E se anche la modica spesa sia riuscita a spaventare il Ministero, un piccolissimo aiuto, insieme con delle norme chiare e precise, non sarebbe valso a tener vivo quel primo entusiasmo, a destare energie nuove, a persuadere di continuare per uno o due anni ancora, ciascuno coi mezzi suoi, questo nuovo insegnamento, finché non si fosse provveduto nel modo che io avevo proposto e ora ripropongo, o come altri, meglio di me, avesse potuto proporre? Io dico di sí, conoscendo lo spirito di sacrificio di cui tutta la nostra carriera è penetrata, piú che se noi avessimo fatto professione non d'insegnanti, ma di anacoreti e di trappisti. La questione sarebbe in tal modo oggi forse già risoluta, mentre invece non è avanzata d'una linea sulla via che dovrebbe condurre ad una pratica soluzione.

Ma si vede che queste che a noi, per uno strano fenomeno di allucinazione, sembrano problemi grossi e vitali per la coltura e l'educazione della gioventú, sono invece di quelle inezie, di cui non si curavano i pretori. Si pensa forse che basti a tutto, e n'avanzi, la passeggiatina domenicale nei musei e nelle gallerie, fatta spesso per igiene, talvolta per giustificare i quattrini spesi in una guida, quasi sempre poi per volgare curiosità, correndo davanti ai marmi, ai quadri, ai bronzi, senza che una voce sola si muova da essi a ricercare la mente o il cuore di tali passeggiatori scioperati. Quelli che amano e studiano l'Arte per davvero sono del resto tanto pochi, che è lecito ignorarne l'esistenza e lasciarli brontolare a posta loro. È alla grande folla, non alle piccole caste, che si deve pensare! E sia pure. Ma come si spiega allora, che a questi lumi di democrazia, che atterra e livella ogni cosa, a queste raffiche contro tutto quanto puzza di privilegio e di *antico regime,* mentre la grandissima maggioranza chiede i

milioni per iscioperare, per costrurre ferrovie, fare inchieste che sono come i temporali d'agosto, come si spiega questo lusso di lucidi corridoi, di belle fughe di stanze, di sontuosi palazzi tutti pieni e tappezzati di statue, di quadri, di arazzi, di vasi e di mille ninnoli e gingilli? Non è follia pagare un reggimento di guardie e di custodi (la cui guardia e custodia non impedisce del resto agli arazzi di prendere il volo e ai vasi antichi di ruzzolar per le terre), perchè sonnecchino e sbadiglino o tremino dal freddo a far da carcerieri a un tesoro infecondo? O s'avrebbe a credere che lei, caro Amico, stia lí nel suo bel Museo, al quale ha dato e dà tanta e cosí nobile parte del suo ingegno, della sua dottrina e del suo tempo, solo in servizio degli Inglesi, dei Tedeschi, degli Americani, e a far da richiamo al paretaio degli albergatori fiorentini? In questo caso, abbiamo almeno il coraggio di esser logici; visto che *le jeu ne vaut pas la chandelle,* mandiamo in America tutta questa sfarzosa quanto inutile suppellettile, che ci mortifica e ci lascia vuota l'anima, e prendiamo i dollari, che, risparmiandoci ogni noia, ci riempiono almeno la borsa. I pochi illusi, che non capiscono i tempi, in questo modo o guariranno, e sarà un bene per loro, o andranno a ricercar l'Italia oltre l'Oceano. Quanto ai forestieri poi, quelli scenderanno lo stesso fra noi a godere le belle vedute e a bere il nostro vino. Il popolo invece, per cui oggi, almeno a parole, tutto si fa, sarà contento di veder trasformare con facile alchimia in metallo lucido e sonante le tele, i marmi, i bronzi, e, se fosse possibile, anche le mura, gli archi e l'erme torri della famosa canzone, roba oramai anch'essa da rigattieri. Questo però a patto di un grave sacrifizio; di tener chiusi d'ora in là negli armadi i cenci della vecchia rettorica, rinunziando a farne mostra, e di cancellar dai libri di lettura per le scuole elementari la frase che l'Italia è la madre dell'Arte; madre sì, ma di quelle che vendono i figliuoli!

Sono andato per le lunghe e gliene chiedo scusa; voglio sperare però che Ella, vedendo che questa interminabile lettera ha la sua origine nelle poche parole che incidentalmente le sono uscite dalla penna, non abbia ad esclamare, come il Baretti a proposito dell'Arcadia: Ecco che da un piccolissimo seme è nata una zucca molto ismisurata!

Ami il suo

Firenze, gennaio 1903.

PASQUALE PAPA.

FIRENZE-TIPOGRAFIA DI S. LANDI